Constantin Stanislavski

Un actor se prepara



KIANA

CONSTANTIN STANISLAVSKI

UN ACTOR SE PREPARA

UN ACTOR SE PREPARA

EDITORIAL DIANA
MEXICO

CONSTANTIN STANISLAVSKI

UN ACTOR SE PREPARA

Donado a: UNEARTE
por Tobías Himper

EDITORIAL DIANA
MEXICO

Traducción:
DAGOBERTO DE CERVANTES

Supervisión
JORGE TURNER MORALES

1a. Edición, Enero de 1953
21a. Impresión, Diciembre de 1987

DERECHOS RESERVADOS ©

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
UNEARTE
BIBLIOTECA

ISBN 968-13-0869-7

EDITORIAL CONSTANCIA, S. A.
Calles de Tlacoquemécatl y Roberto Gayol, México 12, D. F.
Impreso en México — Printed in Mexico

INDICE

Capítulo		Pág.
	DICE EL TRADUCTOR EN LENGUA INGLESA	VI
	PRESENTACION DEL TRADUCTOR EN LENGUA ESPAÑOLA	XIII
	INTRODUCCION	XVII
I	LA PRUEBA INICIAL	1
II	CUANDO LA ACTUACION ES UN ARTE	11
III	ACCION	29
V	CONCENTRACION DE LA ATENCION	61
VI	RELAJACION Y DESCANSO DE LOS MUSCULOS	81
VII	UNIDADES Y OBJETIVOS	95
VIII	FE Y SENTIDO DE LA VERDAD	109
IX	MEMORIA DE LAS EMOCIONES	139
X	COMUNION	163
XI	ADAPTACION	187
XII	FUERZAS INTERNAS MOTRICES	203
XIII	LA LINEA INTERRUMPIDA	209
XIV	EL ESTADO INTERNO DE CREACION	217
XV	EL SUPER-OBJETIVO	227
XVI	EL UMBRAL DEL SUBCONSCIENTE	237
	NOTAS DEL TRADUCTOR	265

Dice el Traductor en Lengua Inglesa

Desde hace tiempo los amigos del señor Stanislavski saben que deseaba escribir una obra sobre los métodos con que se organizó el Teatro de Arte de Moscú a fin de que pudieran ser aprovechados, después de su muerte, por los actores y productores. La primera vez que me expresó su deseo, habló de la obra proyectada como de una gramática de la actuación. En su libro *Mi Vida en el Arte*, y en expresiones semejantes de personas que estudiaron bajo su dirección, se ha hecho una contribución del todo diferente, mucho más fácil y, en su opinión, de menor importancia. Su sueño, difícil de realizar, era un manual, una guía práctica.

Desde que nació el teatro moderno, hace unos tres siglos, se han acumulado las convenciones, sobreviviendo a su utilidad y haciéndose rígidas, por lo que actualmente son un obstáculo en el camino del arte lozano y de la emoción sincera en la escena. Durante cuarenta años los esfuerzos de la Compañía de Arte de Moscú han tendido a liberarse de lo que se ha hecho artificial y es, por lo tanto, un estorbo, y a preparar al actor para presentar las exterioridades de la vida y sus repercusiones internas con veracidad psicológica convincente.

¿Qué camino seguir para presentar en un libro este proceso largo y difícil? El señor Stanislavski consideró que necesitaría expresarse con libertad, especialmente al referirse a los defectos que afligen a los actores, libertad de que no podría gozar si usara sus verdaderos nombres, desde Moskvin y Kachalov hasta los principiantes, y por eso decidió usar una forma semi-novelesca. Difícilmente escapará al lector avisado que Stanislavski aparece bajo el nombre de Tortsov, y es casi imposible que no advierta que el entusiasta estudiante que toma nota de las lecciones es el Stanislavski de hace medio siglo que buscaba a tientas los métodos más adecuados para reflejar el mundo moderno.

No hay aquí pretensiones de invención. El autor hace notar sin empacho que genios como Salvini o la Duse pueden usar, sin teoría, las emociones y expresiones adecuadas que el estudiante menos inspirado, pero inteligente, necesita aprender. Stanislavski no se ha propuesto descubrir una verdad, sino poner esa verdad, en forma aprovechable, al alcance de aquellos actores y productores a quienes la naturaleza ha concedido ciertas dotes y que están dispuestos a someterse a la necesaria disciplina. Esta obra no ofrece, lo diremos una y otra vez, declaraciones de principios generales del arte; la gran tarea que se impuso el autor ha sido la de encarnar esos principios en los ejemplos prácticos más sencillos, que deberán practicarse día tras día y mes tras mes. Se esforzó por hacer los ejemplos tan sencillos, tan próximos a las emociones que pueden encontrarse por igual en todos los países, que es fácil adaptarlos a las necesidades de todos los actores, ya sea que hayan nacido en Rusia o Alemania, en Italia, Francia, Polonia o los Estados Unidos.

Por lo que ve a la importancia de esta obra para dar a conocer a la más importante de las compañías modernas de actores, poco necesitamos decir. ¿Qué no daríamos por tener las notas detalladas sobre cómo ensayaba Moliére sus propias obras, ensayos de los cuales quedan ecos, genuinos o ya caducos, en la Comédie Francaise? ¿O puede estimarse el valor que representaría un cuadro completo de Shakespeare en el teatro, preparando a sus actores en *La Tempestad, Romeo y Julieta* o *El Rey Lear*?

ELIZABETH REYNOLDS HAPGOOD.

Presentación del Traductor en Lengua Española

Conocí y odié a Dagoberto de Cervantes desde que allá por los años de 1933 ó 1934, se había dejado crecer una perilla a lo Italo Balbo para, así disfrazado, ir a la galería del Teatro Hidalgo a silbar las representaciones del grupo "Orientación" que yo dirigía. Más tarde pude comprobar que quien se escondía tras de aquellas barbas era un apasionado estudioso del teatro que, pese a las trampas en que frecuentemente caen los artistas tratando de cohonestar sus aficiones con el desahogo de sus problemas vitales, se ha mantenido siempre fiel a su vocación y a su propósito.

Dagoberto ha caído con frecuencia en trampas de esa naturaleza: el teatro radiofónico, el doblaje cinematográfico, la televisión, actividades espurias todas, que pervierten, antes que al público, a los artistas que las realizan, además de que agotan su tiempo, sus fuerzas y su voluntad. Pero Dagoberto ha sabido sobreponerse a esos azares mediante el estudio sistemático y constante, y aun ha encontrado la manera de escribir una magnífica obra teatral, —Orestes, el hombre— además del "Corrido del Vengador" y "Chopiniana", numerosas traducciones, entre ellas la de "Juana de Lorena" de Maxwell Anderson que yo llevé a la escena del Palacio de Bellas Artes, y de vez en cuando se da la oportunidad de dirigir a algún grupo como el que representó con tanto éxito el "Espíritu Travieso" de Noel Coward en la Sala Latino-Americana.

Esta labor de Dagoberto de Cervantes, que no dudo ni un instante en calificar de heroica, se ve ahora coronada por su cuidadosa traducción de "Un Actor se Prepara" de Stanislavski, que viene a llenar una ingente necesidad del movimiento teatral de México en el momento preciso en que el punto de madurez de ese movimiento reclama con urgencia un sólido apoyo de la técnica y de la cultura, so pena de tener que do-

blegarse al reclamo de la frivolidad o de agostarse bajo el peso de su propia medianía.

El empirismo, en efecto, ha sido siempre el signo del teatro en México, porque empírico fué el teatro español del que fuimos una colonia hasta hace muy pocos años, y empíricos fueron todos los intentos de emancipación hasta antes de 1928 en que se fundó el Teatro de Ulises —transformado más tarde en el Teatro de Orientación—, punto de partida del actual movimiento teatral. Y si los iniciadores y directores de ese movimiento hemos tratado, en forma autodidacta, de hacernos una cultura teatral, lo cierto es que ésta no ha trascendido sino superficialmente a los actores, aficionados en su mayor parte, que intervienen en las representaciones como si compraran un billete de lotería con opción a un contrato cinematográfico, y menos aún ha trascendido al público que sólo de modo inconsciente advierte en la dirección de las obras algún propósito distinto cuyos motivos y finalidades no podría definir.

La carencia absoluta de libros en español sobre las artes y los oficios del teatro ha retardado indiscutiblemente la maduración de una conciencia teatral en México. Aun cuando, es forzoso admitirlo, la carencia de esos textos se debe principalmente a la falta de un público lector que se interese por ellos. Andan por allí, manuscritas, desde hace varios años, algunas obras muy importantes, entre ellas "Las Seis Primeras Lecciones de Actuación" de Boleslavsky, que algunos estudiosos han traducido con miras a ser útiles a los aficionados al teatro, pero que a falta de editor, han reservado para deleite de sus amigos o para su uso exclusivo en las cátedras que imparten en alguna de las incipientes escuelas de arte dramático que, como parte del movimiento teatral iniciado en 1928, se han fundado de diez o doce años a esta parte.

Después de varios intentos fallidos de substituir en el Conservatorio Nacional la antigua enseñanza provinciana de la declamación por una auténtica carrera teatral, yo logré establecer al fin en 1943, al amparo de la poderosa economía del cine, una Academia Cinematográfica cuya misión era en realidad la de formar actores, la que, debatiéndose en medio de toda clase de disturbios y problemas fruto de la ignorancia y de la incomprensión ambientes, vivió precariamente hasta el año de 1952. El Instituto Nacional de Bellas Artes sostiene desde 1945 su propia Escuela de Arte Dramático, en la que el interés de los alumnos fluctúa de acuerdo con las posibilidades de obtener de inmediato un papel en algunas de las obras que presenta el propio Instituto. En esas escuelas han dado clases Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, quienes, aparte su cultura y su

experiencia, pudieron hacer un curso de arte dramático en la Universidad de Yale; Fernando Wagner, educado en Alemania, que ha publicado el primer libro que se edita en México sobre técnica teatral; André Moreau, actor que fué de la Compañía de Louis Jouvet, quien posee todos los conocimientos que las academias francesas exigen a sus actores; y, entre otros muchos, Salvador Novo, Cipriano Rivas Cherif y yo mismo; y finalmente, Dagoberto de Cervantes que en su presente traducción de Stanislavski pone de manifiesto sus amplios y profundos estudios teatrales. Sin embargo, en ninguna de las dos escuelas ha sido posible hasta hoy organizar cursos que puedan considerarse verdaderamente completos, entre otras razones porque los alumnos no pondrían empeño en seguirlos, alentados como se encuentran por la idea todavía tan generalizada, de que el actor nace y no requiere más preparación que la de gastar un par de zapatos sobre los escenarios. Esta teoría podrá sin duda seguir proporcionando bonitos galanes y feroces villanos al cine nacional, pero podemos estar seguros que no habrá de producir nunca ni un Otelo ni un Hamlet.

Paralelamente a los anteriores esfuerzos para establecer en México centros de cultura teatral, el Director japonés Seki Sano ha difundido en su escuela particular el "sistema" de Stanislavski, de quien es discípulo. Pero la difusión oral de ese "sistema" sólo ha conseguido crear, salvo alguna rara excepción, una serie de confusiones en la mente de muchos jóvenes snobs, que si no han logrado convertirse en actores, disponen, en cambio, de un arsenal de teorías que les permiten despreciar olímpicamente el trabajo de los demás desde la mesa del café.

Lo cierto es que se desconoce a Stanislavski casi tanto como a Marx o como a Freud, buenos filones igualmente para la cátedra de los sabios y los críticos de salón, lo cual no deja de ser una lástima, porque después de todo quizá nadie ha analizado en el mundo con tanta minuciosidad como Stanislavski, con tan amorosa delectación, con tan certera y experimentada visión, así como con tanta autoridad intelectual, el proceso psíquico-físico de la creación artística del actor. La cuidadosa traducción de "Un Actor se Prepara" que ahora nos ofrece Dagoberto de Cervantes, viene, pues, a llenar una imperiosa necesidad y a iniciar una nueva etapa de nuestro movimiento teatral: la del conocimiento en firme y en serio de los grandes maestros del teatro.

CELESTINO GOROSTIZA
Jefe del Departamento de Teatro del
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
México, 1954.

Introducción

POR JOHN GIELGUD

El ya famoso libro de Stanislavski es una contribución al teatro y a los que se dedican a su estudio en todo el mundo. La barrera del idioma es siempre un obstáculo en nuestra capacidad para compartir y apreciar la magnífica obra del teatro extranjero. Se puede disfrutar más fácilmente de la música, del ballet, incluso del cine (con la ayuda de los títulos traducidos); pero tendemos a desconfiar de nuestro juicio cuando asistimos a la representación de una obra en un idioma que no comprendemos. Es fácil impresionarse en demasía con lo poco familiar. Después de todo, nos decimos, los franceses, los italianos y los rusos son gente de expresiones volubles —dicen tantas cosas con los ojos y las manos y las espaldas—, su idioma es más musical, más rítmico que el nuestro... han sido preparados en el gran estilo. La preparación, sí; aquí encontramos el eterno argumento en pro y en contra de las escuelas dramáticas y del aprendizaje necesario de nuestra profesión que, desgraciadamente, nunca puede sellarse con un diploma. Es difícil valorar en términos concretos la habilidad de un actor, cuando menos en sus primeros años.

Pero aquí, en este libro, un magnífico actor y director consumado ha encontrado tiempo para explicar mil cosas que siempre han atribulado a los actores y fascinado a los estudiantes, cosas que todos los actores hemos discutido sin cesar en nuestras vidas, en los ensayos y entre las representaciones, a nuestra manera torpe y egotista, pero que nunca hemos podido expresar en forma sencilla y práctica, en términos generales constructivos.

Stanislavski, ya maduro cuando escribió esta obra, puede contemplar su vida pasada de artista con visión tranquila y juiciosa. Es una autoridad. Estamos convencidos de que no

persigue un fin interesado; no le preocupa el teatro comercial que conocemos en Europa Occidental y no lo afectan el éxito clamoroso o el fracaso sensacional, los sindicatos, las habilidades, la publicidad, el sistema de "estrellas", la temporada de tres años. Es un Olímpico, un especialista en todas las ramas del teatro; se interesa tan apasionadamente por su arte que desea legar, aunque sea parte de la experiencia y conocimientos que ha acumulado, a todo aquel que quiera leer lo que ha escrito. Y por ser un experto que escribe sobre lo que conoce y ama, es también un escritor fascinante y lúcido. El libro es absorbente. El lector se siente subyugado por él y no puede abandonar su lectura.

En sus páginas encontrarán maravillosa comprensión y sugestiones aquellos que practican la actuación y la dirección y también quienes sólo las estudian. Cómo aflojar los músculos, cómo controlar el cuerpo; cómo estudiar una parte, trabajar con imaginación, cómo actuar desde el corazón; cómo trabajar con otros actores con mutua comprensión y respeto para el papel del otro, cómo considerar al público a fin de que pueda uno dominar sus reacciones en ciertas coyunturas y dejar que lo dominen en otras; el estilo de la representación en la obra clásica y realista, el arte de la concentración. Todos estos problemas son discutidos y examinados con magistral claridad y sencillez.

El teatro de Stanislavski es una leyenda. Pocas personas tienen la edad suficiente para haberlo visto, y algunos pensamos quizá que, en perspectiva, ha adquirido una reputación póstuma exagerada. Nos inclinamos a veces a sonreír cuando nuestros mayores disertan sobre los tiempos ya idos —extendiéndose sobre las grandes producciones shakespearianas de su juventud, el teatro de Booth y Ada Rehan y de Irving, de Ellen Terry, Sarah Bernhardt y Eleanora Duse— y sobre las luchas revolucionarias del decorador y del director de escena a principios del siglo XX: Craig y Appia, Serge Diaghilev, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Granville-Barker y Stanislavski.

Pero en esta obra, y en la anterior biografía del autor, *Mi Vida en el Arte*, no podemos menos de sentir la universalidad de los problemas, las ansiedades y las dificultades del teatro en todo el mundo, en cualquier idioma, en cada nueva generación. El teatro necesita guías, y en nuestro tiempo, cuando las figuras principales en el teatro, como en todas partes, no pueden ya, debido a las condiciones del mundo, dominar como autócratas; cuando los sindicatos gobiernan y las uniones dictan, el consejo de un gran artista, que es también una gran autoridad, resulta doblemente precioso.

Se dice que la Karsavina y Nijinski, en el apogeo de su talento y de su éxito, asistían diariamente a las clases del gran maestro Enrico Cecchetti, quien los reprendía y disciplinaba con la misma severidad con que trataba a los estudiantes más jóvenes de la Escuela Imperial de Ballet. De modo semejante, los grandes virtuosos de la música de generaciones pasadas volvían cada año a París o a Viena para estudiar con sus maestros. Sólo en el teatro la estrella de éxito, ya sea joven o madura, trabaja sin una continua supervisión disciplinada. Un buen director puede influenciarlo, especialmente durante los ensayos; la crítica ocasional de un amigo casual o de un crítico perspicaz puede ayudarle en forma constructiva; si es un artista íntegro, quizá mejore por sus propios desvelos y concentración. Los actores son, en conjunto, criaturas escrupulosas, pero el esfuerzo que representan las temporadas largas sin la supervisión de un experto es un peligro para sus naturalezas emocionales; se fían de su instinto para crear una representación y para ofrecerla repetidas veces al público, pero el instinto puede descarriarlos cuando la repetición ha embotado la primera invención creadora. Hasta es fácil perder toda espontaneidad por un exceso de escrupulosidad. ¿A quién debe acudir el actor de éxito en busca de crítica sincera y consejo constructivo cuando tropieza con los peligros y problemas continuos de su carrera? ¿A quién puede acudir el estudiante que se embarca en los primeros mares peligrosos de la experiencia escénica?

A pesar de estar centrados en sí mismos, en el fondo los actores se sienten inseguros aunque aparezcan con gran aplomo ante el púbico. Un director sin tacto, a quien no admiren de verdad, o a quien crean parcial u hostil, puede destruirles con gran facilidad su fe en sí mismos. Adquieren sus conocimientos al azar con el paso de los años, y apenas si se atreven a aconsejarse mutuamente sobre la actuación, porque consideran que el problema es diferente para cada actor, que es un secreto privado que debe conservarse celosamente. Hay pocas reglas fijas, excepto las más elementales: audibilidad, imaginación, concentración. Los actores temen, por una parte, volverse anticuados y afectados y, por la otra, demasiado modernos y audaces. No es fácil adquirir la técnica elemental: los ademanes, la destreza física, la expresión de los ojos, los labios y las manos; no son perfeccionadas o practicadas en una rutina diaria como sucede en las artes hermanas, ya sea que se trate de un artista eximio o de un principiante. Con frecuencia los actores no se dan cuenta de sus propias limitaciones y posibilidades hasta que llegan al ensayo de una parte que requiere un esfuerzo excesivo. Entonces no están preparados; pierden la voz, les parece demasiado pesada la ropa, se les enreda la lengua cuando intentan

recitar largos parlamentos, balbucean o pierden el aliento. No llevan con el mismo donaire la ropa antigua que los trajes modernos. Son galanes o actores de carácter, pero casi nunca las dos cosas. Rara vez se sienten a sus anchas en obras de diferente tipo. Stanislavski se da cuenta de todas estas dificultades, las describe vívidamente. Ha intentado responder a muchas preguntas. Hay gente que dirá que este método no es práctico para el teatro comercial. Pero éste no es un libro de texto rígido. Solamente discute las dificultades, presenta los problemas y sugiere las soluciones.

Claro está que en este libro no hay instrucciones prácticas para llevar a la escena la obra comercial moderna de tipo medio. Pero la teoría es lo que importa.

Puede aplicarse la teoría del Arte de Moscú, el arte de vivir cada momento de la parte, a Shakespeare y a los clásicos. Pero, dirá alguno, si se aplica a *Hay Fever* fácilmente se hace ridículo. No estoy muy seguro. Estoy completamente cierto de que el actor entrenado en la escuela de Stanislavski llevará *mejor* una bandeja en una farsa que cualquier actor entrenado a la manera normal anglo-sajona. Así también, aunque una versión de Stanislavski de *Hay Fever* pueda ser muy diferente de la de Noel Coward —muy alejada de su concepción inglesa de la vida en una quinta campestre a la orilla del río—, puede, sin embargo, divertir enormemente a un público ruso (y también intrigar a un público inglés). Sería una producción que expresaría maravillosamente el espíritu de la obra y haría su comentario particular para el público ruso, que se divertiría con las situaciones a pesar de no estar familiarizado con la vida inglesa. Recuerdo que la producción de *Noche de Epifanía* en el Teatro Habima fue muy diferente en espíritu de nuestro punto de vista sobre esa obra de Shakespeare; sin embargo, no podía dejar de deleitar a los públicos de todos los países, como sucedió en Londres, porque la actuación y la dirección eran extraordinariamente creadoras y originales.

No veo ninguna razón por la que el sistema de Stanislavski deba aplicarse sólo a Rusia. Todos los proyectos de entrenamiento se basan en la importancia que tiene el descubrimiento de jóvenes de verdadero talento, que no sean perezosos ni meros entusiastas del teatro, sino que estén dispuestos a pasar por un curso de entrenamiento. El único peligro está en que la escuela dramática no irá muy lejos, a menos que pueda madurar en sus propias filas, con la ayuda de un empresario comercial, un grupo de actores debidamente preparados para la escena, capaces, después de un año o dos, de actuar ante un público que pague.

Seguramente todo actor joven desea, cuando es muy joven, que se le expliquen las cosas que Stanislavski explica en su libro. Y también será inmensamente valiosa para el director y para el actor más experimentado la habilidad de Stanislavski para distinguir entre un efecto barato sobre el público y el verdadero efecto del artista. Otro valor que tiene un estudio como el de Stanislavski es que puede llevar a los jóvenes a la decoración, a la dirección y a otras ramas del teatro aun cuando no tengan dotes para la actuación, pero sí un talento verdadero para auxiliar al teatro en otra forma, como sucede con mucha frecuencia.

En Rusia y en el Continente se considera al teatro como un verdadero arte. En los países anglo-sajones, hablando en general, es un negocio. La apariencia del actor, su *sex appeal*, su personalidad cuentan mucho más en nuestro teatro que en el de Stanislavski. La gente llega a la profesión teatral por muchas otras razones aparte de la vocación verdadera. No existe, por el momento, la misma oportunidad para crear un teatro de repertorio serio. En los Estados Unidos no hay un teatro para los clásicos —muy necesario para el bien del teatro mismo, así como para el de los actores y el público— y sin él, un actor tiene poca oportunidad de representar papeles de importancia. El actor, en estos días, tiene a menudo que escoger entre ser popular o ser un buen actor. Y con frecuencia es difícil apreciar la diferencia que existe entre la popularidad y el verdadero talento. ¡Ay, el teatro comercial moderno está destinado a ser un amargo desencanto para los que se han entrenado bajo las teorías de Stanislavski! Pero es nuestro teatro el culpable y no el entrenamiento.

Claro está que una gran personalidad, un actor que sea verdaderamente un gran "estrella", puede desquiciar el tipo de teatro de Stanislavski. Me hubiera gustado preguntar a Stanislavski cómo podía conciliar el arte supremo de muchos de los grandes actores del pasado con las malas compañías y las malas obras en las que aparecían con frecuencia. Pocos son los actores cuyo gusto es capaz de discernir entre una obra buena y una mala. Están damasiado engreídos con el éxito personal, las candilejas, las salvas de aplausos al salir de la escena. Cuando les ofrecen una parte, cuentan el número de sus "intervenciones" en vez de leer la obra.

Este libro ofrece algunos de los motivos por los que esas ambiciones deben considerarse indignas; por qué un gran artista debe perseguir la verdad y la dignidad y el estilo en la actuación; por qué debe hacer una apreciación verdadero de la calidad de la obra misma y esforzarse por comprender las in-

tenciones de su autor y director, y ayudar a los esfuerzos de sus compañeros para trabajar con él en la interpretación apropiada de esas intenciones.

Muchos de los principales actores tratan de influenciar a sus compañías dirigiendo las obras en las que aparecen. Stanislavski mismo lo hizo así, pero casi siempre representando un papel secundario y no la parte principal. En nuestros días Laurence Olivier, Noel Coward, Maurice Evans y yo mismo hemos seguido su ejemplo. Irving y la Bernhardt dirigían, pero siempre representaban el papel estelar. La combinación de dos funciones tan importantes es agotadora y arriesgada, pero, si tiene éxito, casi siempre produce resultados extraordinariamente satisfactorios, y la presencia del director en todas las representaciones mejora la disciplina y el apego al ambiente original de los ensayos, que, de otra manera, puede menoscabarse en una temporada larga.

¿Son los teatros ruso y continental los únicos capaces de producir grandes actores que tengan también verdadero genio para la dirección? Aunque los grandes actores de la última generación eran con frecuencia buenos directores, su atención se concentraba generalmente en ellos mismos. No hubieran podido, o no hubieran querido, dirigir o actuar en grandes producciones como *El Jardín de los Cerezos o Amor por Amor,* obras que no fueron escritas para el lucimiento de estrellas individuales.

El libro de Stanislavski es asombrosamente moderno. Progresamos muy lentamente en el teatro, sólo ocurren cambios casi imperceptibles. Esta obra se publicó en Nueva York en 1936. Seguramente se escribió muchos años antes. ¡Cuán poco ha cambiado la técnica de la producción en todo ese tiempo! Con la sola y honrosa excepción de las dos obras de Mr. Thornton Wilder, *Our Town y The Skin of Our Teeth,* poco hemos visto en Inglaterra o los Estados Unidos que haya creado una revolución en la profesión del actor o en los problemas del director. En otros campos han ocurrido violentos cambios: el tecnicolor, el cine hablado, la televisión, se siguen en rápida sucesión. Pero en el teatro vivo carecemos de escritores y, sobre todo, escritores que puedan trabajar con directores como Obey trabajaba con St. Denis, como Heggen ha trabajado con Logan, Williams con Kazan. ¡Si tan sólo hubiera compañías de actores que permanecieran unidas bajo el mismo director, con autores que trabajaran para proporcionarles obras y prepararlos en un teatro de repertorio fijo! No, dicen los empresarios, los autores exigen cuantiosas regalías en una temporada continua. No, dicen los autores y directores, la tentación es demasiado grande. Los tiempos son

difíciles. Necesitamos dinero. Debemos hacer películas, figurar en la radio, conservar nuestra libertad para elevar nuestro precio cuando nos volvamos populares. Este no era el camino de Stanislavski; la popularidad, el éxito, no eran su lema. Era un verdadero artista en el sentido más profundo de la palabra, y cuando el lector lea este libro, sentirá cuánto más tenía que dar al teatro aparte de los simples adornos que tan a menudo engañan a sus más ardientes partidarios.

CAPITULO I

La Prueba Inicial

1

Estábamos hoy emocionados esperando nuestra primera lección con el Director Tortsov. Pero entró a nuestra clase sólo para hacernos el inesperado anuncio de que, para conocernos mejor, quería que le diésemos una demostración en la cual actuaríamos para él fragmentos de obras escogidas por nosotros mismos Se propone vernos en las tablas, teniendo el decorado al fondo, maquillados, en carácter, tras las candilejas, y con todos los trastos de la escena. Sólo entonces —dijo— le sería posible juzgar de nuestras aptitudes dramáticas.

Al principio, pocos estuvieron de acuerdo con la prueba propuesta. Entre estos estaba un chico rechoncho, Grisha Govorkov, quien ya había actuado en pequeños grupos; una rubia alta y bonita, Sonya Veliaminova, y un mozo vivaz y ruidoso llamado Vanya Vystsov.

Gradualmente, todos nos hicimos a la idea del intento; las brillantes candilejas se hicieron más tentadoras, y pronto nos pareció la función propuesta, útil, interesante, y hasta necesaria. En la elección, dos amigos míos: Paul Shustov y Leo Pushchin, y yo, nos mostrábamos modestos pensando en el vodevil o en la comedia ligera. Pero a nuestro alrededor sonaban grandes nombres: Gogol, Ostrovski, Chejov, y sin proponérnoslo, llevamos adelante nuestra ambición llegando a pensar en algo romántico, en carácter, y escrito en verso.

Me tentaba la figura de Mozart; a Leo, la de Salieri, en tanto que Paul pensaba en Don Carlos (1). Comenzamos luego a discutir a Shakespeare, y yo escogí a Otelo. Paul, entonces estuvo de acuerdo en hacer Yago, y todo quedó decidido. Cuando dejamos el teatro, se nos dijo que el primer ensayo estaba fijado para el día siguiente.

Llegué a casa, tomé mi ejemplar de "Otelo", y acomodándome en el sofá abrí el libro y empecé a leer. Escasamente había leído dos páginas cuando me asaltó el deseo de actuar: a pesar de mí mismo, mis manos, brazos, piernas, la cara, los músculos, y algo dentro de mí, me llevaba a moverme. Comencé a re-

citar el texto. De repente, descubrí una plegadera de marfil, y la ajusté al cinturón como una daga. Mi afelpada toalla de baño hacía un buen turbante. De mis sábanas y ropa de cama improvisé una especie de camisa y una túnica, y mi sombrilla hacía las veces de una cimitarra. Pero no tenía escudo. Entonces recordé que en el comedor, contiguo a mi cuarto, había una gran bandeja. Ya con un escudo en la mano, me sentí todo un guerrero. No obstante, mi aspecto general era todavía de persona civilizada, moderna, en tanto que Otelo, siendo africano de origen, debía tener en él algo que indicara la vida primitiva, algo como de fiera, un tigre quizás. Y a fin de recordar, de sugerir el modo de conducirse de un animal, comencé toda una serie de ejercicios.

En muchos momentos me sentí verdaderamente satisfecho. Casi cinco horas había trabajado sin que me diera cuenta de cómo había pasado el tiempo. Para mí, esto hacía evidente que mi inspiración era real.

2

Me levanté más tarde que de costumbre. Me vestí de prisa, y me lancé a la calle camino al teatro. Apenas hube llegado al salón de ensayos, donde todos esperaban por mí, me sentí tan confundido que en lugar de disculparme debidamente dije, como sin dar importancia al asunto:

—Parece que me retrasé un poco.

Rakhmanov, el Asistente del Director, me miró un rato con elocuente reproche, y finalmente dijo:

"Hemos estado sentados esperándole, disgustados, con los nervios de punta, y a usted sólo le "parece" que se retrasó "un poco". Todos llegamos aquí llenos de entusiasmo para hacer el trabajo que nos esperaba. Ahora, gracias a usted, nuestro humor y buena disposición se han disipado. Despertar el deseo de crear es difícil, matarlo es extremadamente fácil. Si yo interfiero mi propio trabajo, es cosa mía. Pero, ¿qué derecho tengo a detener el de todo un grupo? El actor, no menos que el soldado, debe sujetarse a una disciplina férrea.

Por esta primera falta, Rakhmanov se limitaba a reprenderme sin reportar nada, —dijo— al récord que, por escrito, se llevaba de los estudiantes; pero —añadió— yo debía disculparme de inmediato con todos, y hacerme el propósito, en lo futuro, de llegar a los ensayos un cuarto de hora antes de que empezaran. Aun después de haberme disculpado, Rakhmanov se resistió a continuar el frustrado ensayo porque, dijo, ese primer ensayo es siempre un suceso en la vida de un artista, y debe guardarse de él la mejor impresión posible.

El ensayo de hoy se echó a perder por mi descuido. Esperemos que el de mañana sea algo digno de recordarse.

—◆—

Esta noche me había propuesto acostarme temprano, porque temía trabajar mi papel. Pero mis miradas recayeron en un pastel de chocolate, y... lo mezclé con un poco de mantequilla, obteniendo una pasta de color café. Era fácil de untarse en la cara: eso me convertiría en un moro. Sentado frente al espejo admiré, largamente, el brillo de mis dientes, ensayando cómo mostrarlos, y también cómo poner los ojos en blanco. Para completar mi caracterización me arreglé el traje y tan pronto como me lo puse me asaltaron los deseos de actuar. Mas no logré sino repetir lo hecho ayer, pareciéndome que, ahora, había perdido ya su bondad. No obstante, creí haber ganado algo en cuanto a mi idea de cuál debía ser la apariencia de Otelo.

3

Hoy fue nuestro primer ensayo. Llegué con mucha anticipación. El Asistente del Director sugirió que nosotros mismos planeásemos nuestras escenas y arregláramos la utilería. Afortunadamente, Paul estuvo de acuerdo en todo lo que yo propuse, ya que sólo le interesaban los rasgos psicológicos de Yago. Para mí los rasgos exteriores tenían la mayor importancia: deberían recordarme el ambiente de mi propio cuarto. Sin ello no podría volver a nacer la inspiración en mí. Y aunque luché no importa cuánto, por hacerme a la creencia de que estaba en mi cuarto, todos mis esfuerzos fueron inútiles. Solamente estorbaban mi actuación.

Paul sabía ya completamente su papel de memoria, pero yo tenía que seguir las líneas de mi texto, aunque fuese sólo aproximadamente. Para mi sorpresa, las palabras no me ayudaban; de hecho, me confundían. Así que hubiera preferido prescindir del texto por completo, o tendría que detenerme a la mitad. No sólo las palabras, sino también los pensamientos del poeta, me parecían ahora extraños. Hasta los lineamientos de la acción contribuían a quitarme aquella libertad que había sentido cuando ensayaba en mi cuarto.

Peor aún: no reconocía mi propia voz. Además, ni el plan ni la manera de realizarlo, previamente establecidos durante mi labor en casa, armonizaban con la actuación de Paul. Por

ejemplo, ¿cómo podría tener ocasión, en una escena relativamente tranquila entre Otelo y Yago, de hacer visible el brillo de mis dientes, el movimiento de los ojos que pensaba introducir en mi parte? Ni aun podía deshacerme de mis ideas fijas de cómo actuar, según había concebido, la naturaleza de un salvaje, ni del ambiente que para ello había preparado. Quizás la razón de esto era que no encontraba con qué reemplazar aquello. Había leído el texto del rol en cuanto a sí mismo, y había animado al personaje en sí mismo, sin haber relacionado uno con otro. Así, las palabras interferían la actuación, y ésta a las palabras.

—◆—

Cuando trabajé hoy en casa, persistí en volver sobre mis pasos, sin encontrar nada nuevo. ¿Por qué sigo repitiendo métodos y escenas? ¿Por qué es mi actuación la misma de ayer, como igual será la de mañana? ¿Se me ha acabado la imaginación, o no tengo en ella reservas de qué echar mano? ¿Por qué mi labor al principio se deslizaba tan fácil y ligeramente, y luego tenía que detenerme en algún punto? Mientras pensaba en todo esto, algunas personas se reunieron en el cuarto vecino a tomar el té, y, a fin de no distraer mi atención, me instalé en un sitio diferente de mi habitación, procurando decir mis líneas tan suavemente como fuera posible, a modo de no ser oído.

Para sorpresa mía, sólo estos pequeños cambios transformaron la disposición de mi ánimo. Había descubierto un secreto: no permanecer mucho en un punto repitiendo siempre lo demasiado familiar.

4

En el ensayo de hoy, precisamente al principio, empecé a improvisar. En lugar de caminar, me senté en una silla, y actué sin mímica, ni movimientos, ni visajes, ni ojos en blanco. ¿Qué sucedió? De inmediato me confundí, olvidando el texto y las entonaciones que acostumbraba darle. Me detuve. No había nada qué hacer, sino volver a mi antiguo método, al viejo procedimiento. Como no controlaba mis métodos, era controlado por ellos.

5

El ensayo de hoy no tuvo novedad alguna. Sin embargo, cada vez me acostumbro más al lugar donde trabajamos, y a la obra. Al principio, mi método de encarnar al Moro no concordaba en absoluto con el Yago de Paul. Hoy pareció que ya lograba yo una mejor adaptación entre su trabajo y el mío, en las escenas que tenemos juntos. De cualquier modo, siento que las discrepancias son menos definitivas.

6

Hoy nuestro ensayo se hizo en el escenario mismo. Yo contaba con el efecto de su atmósfera, ¿y qué sucedió? En lugar del brillo de las candilejas, y el alboroto de los laterales llenos de toda clase de accesorios de utilería y escenografía, me encontré en un lugar apenas iluminado y desierto. El gran escenario permanecía totalmente abierto y desnudo. Solamente cerca de las candilejas había unas cuantas sillas de madera, puestas allí para figurar nuestro improvisado set. A la derecha había una vara de luces. Apenas había pisado yo las tablas cuando apareció frente a mí la inmensa apertura del arco del proscenio; más allá, quedaba una extensión infinita y oscura, neblinosa. Fue ésta mi primera impresión de la escena desde un foro.

"¡Comience!", exclamó alguien.

Se suponía que yo estaba en la habitación de Otelo, figurada por las sillas, y que debía tomar mi sitio. Me senté en una de aquéllas, pero no era la indicada. No pude siquiera reconocer el plan de nuestro set. Pasó el tiempo y yo no podía adaptarme, ni tampoco concentrar mi atención a lo que sucedía a mi alrededor. Me pareció difícil hasta mirar a Paul, que estaba de pie a mi derecha, junto a mí. Mi mirada pasó de él a la sala, y luego atrás, al foro, hasta los camerinos y el espacio donde la gente cruzaba, llevando cosas, discutiendo, golpeando.

Lo sorprendente era que continuaba yo hablando y actuando mecánicamente. Si no hubiera sido por mi larga práctica en casa, que había acumulado en mí ciertos hábitos, me hubiera detenido a las primeras líneas.

7

Hoy tuvimos el segundo ensayo en el escenario. Llegué temprano, decidido a prepararme debidamente en el mismo foro, que hoy apareció por completo diferente a como estaba ayer. La actividad allí era intensa, al disponerse el escenario y la utilería. Hubiera sido inútil, entre todo aquel caos, tratar de encontrar la tranquilidad a que estaba acostumbrado en casa, para estudiar mi papel. Así, lo primero de todo era la necesidad de adaptarme al nuevo ambiente. Salí hasta el frente del escenario, y clavé la mirada en el espantoso vacío más allá de las candilejas, tratando de acostumbrarme a él, de librarme de su atracción, pero mientras más me esforzaba en no tomarlo en cuenta, más pensaba en él. Precisamente entonces, un trabajador que pasaba a mi lado dejó caer un paquete de clavos. En seguida me puse a ayudarle a levantarlos. Al hacerlo, tuve la grata sensación de sentirme en el escenario completamente como en mi casa. Pero pronto recogimos todos los clavos, y otra vez me sentí oprimido por lo grande del lugar.

Me apresuré a bajar a la luneta. Comenzaron los ensayos de otras escenas, pero yo no veía nada. El tiempo que esperé mi turno, estuve completamente intranquilo, agitado. Sin embargo, esta espera tenía una lado bueno: le lleva a uno a un estado tal en que todo lo que se puede hacer es anhelar que llegue su turno, pasar de una vez por aquello a lo que se teme.

Cuando nuestro turno llegó, subí al escenario, donde se había improvisado un set con partes de otras diferentes producciones. Algunas cosas estaban mal colocadas y el moblaje era de diferentes clases. Aun así, la apariencia general, ahora que el escenario estaba iluminado, era grata, y me sentí como en mi casa en esta habitación preparada para Otelo. Con un esfuerzo de imaginación podía reconocer en ella cierta semejanza con mi propia habitación. Pero al momento en que el telón se levantó, y el público apareció ante mí, me sentí de nuevo dominado por su poder. Al mismo tiempo, nuevas, inesperadas sensaciones surgieron dentro de mí. El set cerca al actor, y limita el área del foro: arriba, grandes espacios oscuros, a derecha e izquierda, los laterales que delimitan el lugar. Este semiaislamiento es grato, pero tiene la desventaja de proyectar la atención hacia la sala y el público. Otra sensación nueva para mí fue que mis temores me llevaban a sentir una obligación: la de interesar al público. Este sentimiento de obligación me impedía entregarme a lo que estaba haciendo. Comencé a sentirme urgido tanto en la acción como en la recitación. Mis puntos favoritos pasaban rápidos, como postes de telégrafo vistos desde un tren. La más ligera vacilación, y una catástrofe hubiera sido inevitable.

8

Como tenía que arreglar mi maquillaje y mi vestuario para el ensayo general, llegué al teatro más temprano que de costumbre. Me habían dado un buen camerino y una suntuosa bata, realmente una reliquia de museo: la del Príncipe de Marruecos en "El Mercader de Venecia". Me senté ante el tocador: sobre él había pelucas, postizos, tarros de crema, de goma, de grasa y colores, polvos, cepillos. Comencé por aplicarme con uno de estos un poco de color café oscuro, pero se endurecía tan pronto que apenas dejaba traza. Entonces traté de aplicarlo con agua: igual resultado. Puse el color en los dedos, y así lo apliqué a la cara, pero ninguno quedaba bien, excepto el azul claro, el único, me parecía, que no podía usarse para el maquillaje de Otelo. Apliqué un poco de barniz, entonces, en la cara, para fijar un postizo; el barniz me picaba en la piel y el cabello del postizo no se adhería. Probé una peluca después de otra; pero todas, a una cara sin maquillaje, le iban mal: eran demasiado evidentes. Quise limpiar el ligero maquillaje que me quedaba en la cara, pero no tenía idea de cómo hacerlo.

Por entonces llegó al camerino un hombre alto y delgado, con anteojos y un gran guardapolvo blanco. Se adelantó y empezó a trabajar en mi cara. Primero limpió con vaselina todo lo que yo me había puesto, y comenzó a aplicar colores frescos. Cuando vio que los colores estaban duros, humedeció una brocha en aceite, que me puso también en la cara, quedando así una superficie en la que, con la brocha, los colores se corrían suavemente. Luego cubrió por completo la cara con una sombra de hollín, dado a la piel la apariencia propia de la de un moro. Yo hubiera preferido no perder la sombra, más oscura, que daba el chocolate, porque hacía resaltar el brillo de los dientes y los ojos.

Cuando mi caracterización quedó terminada, me miré al espejo, quedando maravillado del arte del maquillista, así como de mi apariencia total: los ángulos de los brazos y el cuerpo desaparecían bajo las flotantes telas, los ademanes que yo había ensayado iban bien con el vestuario. Paul y otros estudiantes vinieron a mi camerino; me felicitaron por la impresión que les produjo mi arreglo. Su generoso elogio me devolvió la antigua confianza.

Pero cuando salí al escenario, me confundí con los cambios hechos en la disposición de los muebles: un sillón de bra-

zos me pareció inútilmente movido de junto a una pared hasta casi en medio de la escena, y la mesa quedaba demasiado al frente. Me sentía como si se me pusiera en exhibición, y precisamente en el lugar más notable. Dominándome, caminaba de arriba abajo por el escenario, sin soltar mi daga de entre los pliegues de la túnica. Pero nada me libraba de una continua movilidad, de la entrega automática de mis líneas. A pesar de todo, me parecía que debía llegar hasta el final de la escena, y no obstante, cuando llegué al momento culminante, el pensamiento relampagueó en mi mente: "Ahora, aquí me atasco..." Me dominó el pánico, y, en efecto, me callé. No sé todavía qué fue lo que me hizo volver automáticamente a seguir; pero una vez más me salvó. Sólo tenía un pensamiento: terminar lo más pronto posible, quitarme el maquillaje, y salir del teatro.

Y aquí estoy, en casa, solo, y sintiéndome el más infeliz de los hombres. Afortunadamente, Leo vino a darse una vuelta. Me había visto en la sala, y quería saber lo que pensaba de su actuación, pero nada pude decirle, porque no obstante que le había observado cuando hizo su escena, de nada me di cuenta, pues entonces estaba esperando mi turno y sólo eso me preocupaba.

Habló con familiaridad de Otelo, de la obra y el personaje. Estuvo especialmente interesante su explicación de la pena, el choque, el asombro del Moro ante la idea de que tanta maldad pudiera existir bajo la adorable forma de Desdémona.

Cuando Leo se fue, traté de repasar algunas partes del papel, de acuerdo con su interpretación, y casi lloré, lo confieso: tanto compadecí a Otelo.

9

La función de prueba es hoy. Creí saber de antemano lo que iba a suceder. Me sentía lleno de una absoluta indiferencia hasta que llegué a mi camerino. Pero una vez dentro, mi corazón empezó a golpear en el pecho, y me sentí casi con náuseas.

En el escenario lo primero que me confundió fue la extraordinaria solemnidad, la calma y el orden reinantes. Cuando pasé de la oscuridad de entre cajas a la completa iluminación de las candilejas, de las diablas y los reflectores, me sentí cegado. El brillo era tan intenso, que parecía formar una cortina de luz entre la sala y yo. Me sentí protegido respecto al público; por un momento respiré a mis anchas. Pero bien pronto mis ojos se acostumbraron a la luz y pude ver en la oscuridad,

penetrarla. Y el miedo y la atracción hacia el público me parecieron más fuertes que nunca. Yo estaba dispuesto a entregarme, a volcar y dar de mí mismo cuanto tenía; sin embargo, dentro de mí me sentía vacío como nunca. El esfuerzo que hice para extraer de mí una mayor emoción que la que sentía, la impotencia para lograr lo imposible, me llenaron de tal miedo que mis manos y mi cabeza se inmovilizaron, se volvieron de piedra. Todas mis energías se gastaban en infructuosos y forzados empeños. Mi garganta se estrechaba, mi voz me sonaba siempre aguda. Mis manos y pies, la mímica y el hablar, todo se volvió forzado, violento. Me sentía avergonzado de cada palabra, de cada ademán. Abochornado, hube de asir fuertemente con mis manos los brazos del sillón y me recargué contra el respaldo. Fracasaba, y en mi desamparo, de pronto, me poseyó el furor. Durante unos minutos estuve fuera de mí. Lancé la famosa línea: "¡Sangre, Yago, sangre!" Sentí en estas palabras todo el dolor, la hiriente decepción del alma de un hombre confiado. La interpretación que Leo dio a Otelo, de pronto me vino a la memoria y despertó mi emoción. Además, casi me pareció que por un momento ponía en tensión a los espectadores, y que a través de la sala corría un rumor.

Al instante de percibir tal aprobación, una extraña energía bulló en mí. No puedo recordar cómo terminé la escena, porque las candilejas y el negro espacio desaparecieron de mi conciencia, y me sentí libre de todo temor. Recuerdo que Paul se sorprendió primero del cambio operado en mí, luego se sintió contagiado, y se entregó a su actuación. El telón descendió; afuera, en la sala, se escuchó el aplauso, y yo me sentí pleno de confianza en mí mismo.

Con aires de estrella, y afectada indiferencia, bajé hacia el público durante el intermedio, escogiendo un asiento en la luneta desde donde podía ser visto fácilmente por el Director y su Asistente, con la esperanza de que me llamarían y harían un comentario favorable. Las candilejas se encendieron, el telón se levantó, y al instante una de las estudiantes, María Maloletkova, bajó en un vuelo algunos escalones. Cayó al suelo acongojada y gritando: "¡Oh, socorredme!", de modo tal que me hizo estremecer. Después se levantó y recitó algunas líneas, pero tan rápidamente que era imposible comprenderlas. Luego, en medio de una palabra, como si hubiera olvidado su parte, se detuvo, se cubrió la cara con las manos, y repentinamente hizo mutis. A poco, volvió a bajar el telón, pero en mis oídos aun repercutía aquel grito. Una entrada, una palabra, y el sentimiento se desbordaba. El Director, me pareció a mí, estaba electrizado. Pero ¿no había hecho yo lo mismo con aquella única frase: "¡Sangre, Yago, sangre!", cuando dominé a todo el público?

CAPITULO II

Cuando la Actuación es un Arte

1

Se nos reunió hoy a todos para hacernos saber la opinión del Director acerca de la función de prueba. Y él dijo:

—Sobre todo, hay que buscar lo mejor en el arte y tratar de entenderlo. Así, comenzaremos por discutir los elementos positivos de la prueba. Hubo sólo dos momentos dignos de notarse: el primero, cuando María se arrojó con su grito desesperado: "¡Oh, socorredme!" y el segundo, menos breve, cuando Kostya Nazvanov dijo: "¡Sangre, Yago, sangre!" En ambos casos, ustedes que actuaban, y nosotros que les observábamos, nos entregamos mutuamente y por completo a lo que sucedía en escena. Tales afortunados momentos, por sí mismos, pueden ser reconocidos como pertenecientes al arte de vivir una parte.

—¿Y qué arte es ése? —pregunté.

—Lo experimentó usted por sí mismo. Suponga que nos cuenta lo que sintió.

—No lo sé, ni lo recuerdo —musité, confundido por el elogio de Tortsov.

—¿Qué? ¿No recuerda usted su conmoción interna? ¿No recuerda que sus manos, sus ojos, todo su cuerpo trataban de posesionarse de algo, y no recuerda cómo mordía sus labios y apenas contenía las lágrimas?

—Ahora que usted me lo dice, creo recordarlo —confesé.

—Pero sin decírselo yo, ¿usted no hubiera sabido, ni comprendido, la manera en que sus sentimientos encontraron expresión?

—No. Admito que no.

—¿Actuaba usted, entonces, subconscientemente, intuitivamente? —concluyó.

—Quizá. No lo sé. Pero ¿eso es bueno o es malo?

—Muy bueno, si su intuición le lleva por el camino debido, y muy malo, si se equivoca —explicó Tortsov—. Durante su actuación no le engañó y lo que nos ofreció usted en esos breves momentos fue excelente.

—¿Verdaderamente lo fue? —pregunté.

—Sí. Porque lo mejor que puede suceder es que el actor se deje llevar completamente por la obra. Entonces, sin que importe a su voluntad, aun no queriéndolo, vive su parte, sin darse cuenta de *cómo* siente, sin pensar en *qué* hace, y todo marcha por su propio acuerdo, intuitiva, subconscientemente. Salvini decía: "Un gran actor debería estar completamente dotado de sensibilidad, y debería, especialmente, sentir lo que interpreta. Debe sentir la emoción no solamente una y otra vez mientras estudia su parte, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea esa la primera o la milésima vez. (2) Desgraciadamente —siguió Tortsov— esto no está dentro de nuestro control. Nuestro subconsciente es inaccesible a nuestra conciencia. No podemos penetrar en ese dominio. Si por algún motivo penetramos en él, entonces el subconsciente se torna consciente y muere.

"El resultado es un predicamento: se supone que creamos por inspiración, y sólo nuestro subconsciente nos la da. Y por otra parte, aparentemente sólo podemos emplear esta fuerza del subconsciente a través de la conciencia, que la destruye.

"Afortunadamente, hay otro camino: encontramos la solución de un modo indirecto. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y a la voluntad. Estos, que son accesibles, son también aptos, a su vez, para actuar en un proceso psíquico que es involuntario.

"Seguramente, esto precisa una labor de creación en extremo complicada, que es conducida, en parte, bajo el control de la conciencia, pero que, en otra parte mucho mayor, es subconsciente e involuntaria.

"Para despertar el subconsciente a la labor creadora hay una técnica especial. Debe dejarse todo lo que es, en el más amplio sentido, subconsciente a la naturaleza, y dirigirnos por nosotros mismos a aquello que está en los límites de nuestro alcance. Cuando el subconsciente, cuando la intuición entran en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla.

"No se puede crear siempre subconscientemente y sólo por inspiración. No existe tal genio en el mundo. Es por eso que nuestro arte nos enseña primero que nada a crear consciente y debidamente, porque esto constituye la preparación mejor para el florecimiento del subconsciente, que es inspiración. Mientras más sean los momentos de creación consciente en una parte o en un rol, mayor ocasión habrá para que fluya la inspiración. "Usted puede actuar bien o mal; lo importante es que actúe verdaderamente", escribió Shchepkin a su discípulo Shumski.

"Y actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel.

"Si ustedes toman estos procesos internos y los adaptan a la vida espiritual y física de la persona que representan, podemos decir que viven su parte. Esto es de suma importancia en la labor creadora. Además del hecho de que abre vías a la inspiración, vivir la parte ayuda al actor a alcanzar uno de sus principales objetivos. Su tarea no es representar meramente la vida externa de un personaje. Debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de esa otra persona y poner en ello toda su propia alma.

"El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de esta vida interna de un espíritu humano, y su expresión en forma artística.

"He aquí por qué empezamos por considerar el aspecto interno de un rol, y cómo crear su vida espiritual a través de la ayuda del proceso interno por el que vivimos la parte. Ustedes deben vivirla realmente experimentando sentimientos análogos a ella, cada una y todas las veces que repitan el proceso de crearla.

—¿Por qué el subconsciente depende de esa manera del consciente? —pregunté.

—Me parece completamente normal —fue la respuesta—. El uso del vapor, la electricidad, el viento, el agua u otra energía natural, sin voluntad, depende de la inteligencia de un ingeniero. Nuestro poder subconsciente no puede funcionar sin su propio ingeniero: nuestra técnica consciente. Sólo cuando un actor siente que su vida interna y externa en la escena fluyen, y que se realizan de una manera natural y normal en las circunstancias que le rodean, es cuando las más profundas fuentes de su subconsciente se abren sin esfuerzo, y de ellas nacen sentimientos que no siempre podemos analizar. Por un espacio mayor o menor de tiempo se posesionan de nosotros siempre que algún instinto interno lo ordene. No entendiendo ni pudiendo estudiar este poder que así los gobierna, nosotros, los actores, le llamamos simplemente naturaleza.

"Pero si usted quebranta las leyes de la vida orgánica normal y ésta deja de funcionar debidamente, entonces este subconsciente, altamente sensitivo, se siente afectado y deja de actuar. Para impedir esto, planee primero, conscientemente, su rol, luego actúelo con veracidad. En este punto el realismo, y aun el naturalismo, en la preparación interna de una parte, es esencial, porque hace que el subconsciente trabaje y que brote la inspiración.

—De lo que usted nos ha dicho, infiero que para estudiar nuestro arte debemos asimilar o adquirir una técnica psicológica de cómo vivir una parte, y que eso nos ayudará a cumplir nuestra finalidad principal, que es crear la vida de un espíritu humano —dijo Paul Shustov.

—Es correcto, pero no completo —replicó Tortsov—. Nuestra finalidad no es sólo crear la vida de un espíritu humano, sino también "expresarla en forma artística, bella". Un actor está obligado a vivir su parte de una manera internamente controlada, cuidadosamente, y dar cuerpo, externamente, a su experiencia. Le pido que note, en especial, que la dependencia del cuerpo respecto al alma es particularmente importante en nuestra escuela de arte. *A fin de expresar una más delicada y completa vida subconsciente, es necesario tener control de un aparato físico y vocal excepcionalmente responsable, excelentemente preparado.* Este aparato debe estar listo, al instante, para reproducir exacto y fiel los más delicados e inclusive todos los intangibles sentimientos con gran sensibilidad y exactitud. *He aquí por qué un actor de nuestro tipo está obligado a trabajar mucho más que otros,* tanto en su preparación interna, que crea la vida de la parte, como en su aparato externo, que debe reproducir con precisión los resultados de la labor creadora de sus emociones.

"Aun exteriorizar un papel, es algo grandemente influenciado por el subconsciente. De hecho, ninguna técnica artificial, teatral, puede nunca compararse con las maravillas que la naturaleza pone de manifiesto.

"He señalado a ustedes hoy, en líneas generales, lo que consideramos esencial. Nuestra experiencia nos ha llevado a adquirir una firme creencia de que sólo el arte de esta clase, empapado como está de experiencias vivas de seres humanos, puede artísticamente reproducir los impalpables fondos, sombras y matices de la vida. Sólo un arte como este puede absorber por completo al espectador, y hacerle comprender y experimentar internamente los sucesos que se desarrollan en la escena, enriqueciendo su vida íntima y dejándole impresiones que no se borran con el tiempo.

"Más aún, y esto es de primera importancia: *las bases orgánicas de las leyes de la naturaleza, en las que nuestro arte se funda, les protegerán, en el futuro, de caer en el camino errado.* ¿Quién sabe bajo qué directores, o en qué teatros trabajarán ustedes? No en todas partes ni con todos encontrarán una labor creadora basada en la naturaleza. En la gran mayoría de los teatros, los actores y productores violan de continuo la naturaleza en la forma más vergonzosa. Pero si ustedes están seguros de conocer los límites del verdadero arte, y las leyes orgánicas naturales, no se perderán, siempre serán capaces de notar y entender sus errores y corregirlos. Es esta la razón de que el estudio de los fundamentos de nuestro arte sea el principio del trabajo de cada actor estudiante.

—Sí, sí —exclamé—. Me siento feliz por haber dado un paso, aunque haya sido uno solo, en esa dirección.

—No tan aprisa —objetó Tortsov—. De otra manera sufrirá la más amarga desilusión. No confunda lo que es vivir una parte con lo que nos mostró en escena.

—Entonces, ¿qué fue lo que hice?

—Yo le he dicho que en toda esa gran escena de "Otelo" hubo sólo unos momentos en los que usted logró vivir la parte. Y partí de ello para ilustrar a usted y a todos los demás estudiantes sobre los fundamentos de nuestro tipo de arte. Por demás, si hablamos de la escena entera entre Otelo y Yago, ciertamente no podemos decir que sea de ese tipo.

—¿Qué es, entonces?

—Es lo que llamamos actuación forzada —definió el Director.

—Y ¿qué es eso? —pregunté, molesto.

—Cuando se actúa como usted hizo —explicó—, hay momentos aislados en que de pronto, e inesperadamente, se alcanzan grandes alturas y se conmueve al público. En esos momentos usted está creando según su inspiración, como si improvisara. Pero ¿sería usted suficientemente capaz, o bastante fuerte física y espiritualmente para actuar los cinco grandes actos de "Otelo" a la misma altura a que accidentalmente llegó en un momento de una breve escena?

—No lo sé —contesté en conciencia.

—Yo sé, incuestionablemente, que tal empresa estaría más allá de las posibilidades no sólo de un genio de temperamento extraordinario, sino aun de un verdadero Hércules —replicó Tortsov—. Para nuestros propósitos debemos contar, además del auxilio de la naturaleza, con una técnica psicológica bien elaborada, un gran talento, y grandes reservas físicas y nerviosas. Usted todavía no tiene todo esto; no tiene nada más que lo que hace a los actores que no admiten la técnica. Estos, como usted, confían por entero en la inspiración. Si esta inspiración no se produce, ni usted ni ellos tienen con qué substituirla. Sufre usted descensos en la tensión de sus nervios al actuar su parte, completa impotencia artística, y actúa a la manera ingenua de un aficionado. De este modo su actuación está desprovista de vida, inflada. Consecuentemente los momentos de altura se alternan con la sobreactuación.

2

Algo más nos dijo hoy Tortsov sobre el tema. Cuando llegamos al salón, se volvió a Paul diciéndole:

—Usted también nos dio momentos interesantes, pero eran más bien típicos del "arte de representación". Ahora, ya que demostró satisfactoriamente esa otra manera de actuar, ¿por

qué no nos dice, Paul, cómo creó el papel de Yago? —sugirió el Director.

—Fuí directamente al contenido interno del rol, y lo estudié por mucho tiempo —comenzó Paul—. En casa me pareció vivir realmente la parte, en algunos ensayos había ciertos lugares en que así lo sentía. Por lo tanto, no sé lo que el "arte de representar" tiene que ver con ello.

—En él el actor vive también su parte —dijo Tortsov—. Esta relativa identidad con nuestro método es lo que hace posible considerar este otro tipo de arte como verdadero también.

"Sin embargo, su objetivo es diferente. El actor vive su parte como una preparación para perfeccionar una forma externa. Una vez que así la ha determinado a su satisfacción, reproduce esa forma con la ayuda de sus músculos mecánicamente entrenados. De aquí que, en esa otra escuela, vivir la parte no es el momento capital de la creación como en la nuestra, sino una de las fases preparatorias para un trabajo artístico más extenso.

—Pero Paul hizo uso de sus propios sentimientos en su actuación —afirmé yo.

Algunos más estuvieron de acuerdo conmigo, e insistieron en que la actuación de Paul, como la mía, había tenido momentos, aquí y allá, en que verdaderamente vivíamos la parte alternados con muchos otros de actuación incorrecta.

—No —insistió a su vez Tortsov—. *En nuestro arte debe vivirse la parte en todos los momentos en que se actúa, en todo tiempo y cada vez.* Debe ser vivida y encarnada nuevamente, con frescura, cada vez que es recreada. Esto puede aplicarse a los escasos momentos felices de la actuación de Kostya. Pero no encontré frescura en la de Paul, ni cuando sentía su parte ni cuando improvisaba. Al contrario, hay que asombrarse del cuidado y el acabado artístico que requieren, y logran en ocasiones, una forma y un método de actuar permanentes, fijos, y que por tanto se producen con cierta frialdad interna. Como quiera que sea, yo sentí, en esos momentos de la actuación de Paul, que el original, del que veía sólo una copia artificial, *había sido* bueno y verdadero. Este eco de un proceso anterior al de vivir la parte, hizo de su actuación, en ciertos momentos, un real ejemplo del arte de representación.

—¿Cómo podía haberlos tenido mediante un arte de mera reproducción? —Era algo que Paul no entendía.

—Encontremos la respuesta por usted mismo. Díganos algo sobre cómo preparó su Yago —sugirió el Director.

—Para estar seguro de que mis sentimientos se reflejarían exteriormente, usé un espejo.

—Eso es peligroso —puntualizó Tortsov—. *Deben ustedes tener mucho cuidado con el uso del espejo. Enseña al actor a observar el exterior más que el interior de su alma,* tanto respecto de sí mismo como respecto a su parte.

—Sin embargo, me ayudó a ver cómo mi exterior reflejaba mis sensaciones —insistió Paul.

—¿Sus propias sensaciones, o aquéllas que preparó para su parte?

—Las mías, pero aplicadas a la parte —explicó Paul.

—En consecuencia, mientras trabajaba con el espejo, usted estaba interesado no tanto en su exterior, en su apariencia general, sus gestos, sino principalmente en la manera como usted exteriorizaba sus íntimas sensaciones.

—¡Exactamente! —exclamó Paul.

—Eso es también típico —observó Tortsov.

—Y recuerdo cuán satisfecho estaba cuando veía reflejarse correctamente lo que sentía —siguió recordando Paul.

—¿Quiere usted decir que fijó métodos a la expresión de sus sentimientos, dándoles una forma permanente? —preguntó Tortsov.

—Llegaban a fijarse por sí mismos mediante la repetición.

—Entonces, en fin, ¿usted elaboró una forma externa definida para la interpretación de ciertas partes de su rol, siendo capaz de obtener su expresión externa a través de la técnica? —preguntó Tortsov, interesado.

—Evidentemente sí —admitió Paul.

—¿Y hacía usted uso de esa forma cada vez que repetía su papel? —siguió el Director.

—Evidentemente lo hacía.

—Ahora dígame: ¿esta forma establecida llegaba a usted, cada vez, a través de un proceso interno, o bien una vez nacida la repetía usted mecánicamente, sin la intervención de ninguna clase de emociones?

—Me parecía vivirla cada vez —declaró Paul.

—No; esa no fue la impresión que tuvimos los espectadores —refutó Tortsov—. Lo que usted ha hecho es lo que hacen los actores de la escuela que discutimos: primero sienten la parte, pero una vez que lo han hecho no vuelven a sentirla más; meramente recuerdan y repiten movimientos externos, entonaciones, expresiones ya elaboradas desde el principio, y esa repetición carece de emotividad. A menudo su técnica es muy hábil, y son capaces de hacer toda su parte con técnica solamente y sin desgastar sus nervios. De hecho, generalmente piensan que es poco conveniente sentir, una vez que tienen decidido cuál es el patrón que seguirán. Piensan que así están más seguros de dar una buena actuación, con sólo recordar cómo fue ésta la primera vez que la lograron. Y esto puede aplicarse, en cierto gra-

do, a los momentos que se hicieron notar en su Yago. Trate de recordar lo que sucedió a medida que usted trabajaba.

Paul reconoció no haber estado satisfecho con su trabajo en otras partes del papel, o con la apariencia de Yago en su espejo. Y finalmente, que trató de reproducir la apariencia de alguien a quien él conocía, cuyo aspecto podía tomarse por un buen ejemplo de maldad y disimulo.

—¿Y usted creyó poder adaptar el aspecto de esa persona a sus propios fines? —inquirió Tortsov.

—Sí —asintió Paul.

—Bien, ¿entonces qué hacía usted con sus propias cualidades?

—A decir verdad, simplemente quise tomar el aspecto exterior de mi conocido —confesó Paul con franqueza.

—Ese fue un gran error —replicó Tortsov—. En este punto usted llegaba a hacer una pura imitación, que nada tiene que ver con la creación.

—¿Qué debí hacer entonces? —preguntó Paul.

—Debió, primero, asimilar el modelo. Eso es complicado. Hay que estudiarlo desde diversos puntos de vista: la época, el tiempo, el país, condiciones de vida, antecedentes, literatura, psicología, el alma misma, manera de vivir, posición social, y apariencia externa; más aún: carácter tanto como modales, manera de vestir, modo de moverse, de hablar, la voz y sus entonaciones. Todo este trabajo, como material, le ayudará, compenetrándolo con sus propios sentimientos. Sin todo esto, no habrá arte en su labor (3).

"Cuando, de este material emerge una viva imagen del personaje, el artista de la escuela de representación transfiere aquélla a sí mismo. Esta labor queda concretamente descrita por uno de los más notables representantes de esta escuela, el famoso actor francés Coquelin el viejo: "El actor crea su modelo en la imaginación, y luego, como hace el pintor, toma cada rasgo de ése y lo reproduce en sí mismo, como aquél en la tela... Toma el traje de Tartufo y se lo pone, nota su porte, su manera de andar, y los imita; su fisinomía la adapta a la propia, adapta a ella su propio rostro. Habla con la misma voz con la que ha oído hablar a Tartufo; y hace, debe hacer que esta persona a la que se adapta, se mueva, camine, gesticule, escuche y piense como Tartufo. En otras palabras, transforma su alma en la de aquél. Listo el retrato, sólo necesita marco, esto es, llevarlo a escena. Y, entonces, el público dirá: "Ese es Tartufo", o "El actor no ha hecho un buen trabajo".

—Pero todo eso es terriblemente difícil y complicado —opuse, convencido.

—Cierto. El mismo Coquelin lo admite. Dice: "El actor no vive, actúa. Permanece indiferente hacia el objeto de su

actuación, pero su arte debe ser perfecto"... Y es seguro —añadió Tortsov— que el arte de la representación debe ser perfecto si ha de ser arte.

"La respuesta precisa para la escuela de representación es que: "el arte no es vida real, ni aun siendo su reflejo. Arte es, en sí mismo, creación; crea su propia vida, bella en su abstracción, y más allá de los límites del tiempo y del espacio. Por cierto, no podemos estar de acuerdo con tan presuntuoso reto de ese único y perfecto, inasequible artista que es nuestra naturaleza creadora.

"Artistas de la escuela de Coquelin razonan como sigue: El teatro es una convención, y la escena demasiado pobre en recursos para crear la ilusión de la vida real; por lo tanto, el teatro no debe evitar lo convencional... Este tipo de arte es menos profundo que bello, es más inmediatamente efectivo que realmente fuerte; en él la forma interesa más que el contenido. Actúa más sobre los sentidos de la vista y el oído que sobre el alma misma. En consecuencia, es más para deleitar que para conmover.

"Ustedes podrán quedar grandemente impresionados con ese arte. Pero nunca penetrará profundamente en su espíritu ni lo confortará, Su efecto es agudo, pero no perdurable. El asombro, más que la fe, es lo que despierta; sólo aquello que puede realizarse a través de una sorprendente belleza teatral, o a través de lo patético e impresionante, pertenece a sus dominios. Pero los sentimientos humanos, delicados y profundos, no son sujeto para su técnica. Estos requieren emociones naturales *en el mismo momento* en que aparecen ante nosotros, encarnados. *Requieren una directa cooperación de la naturaleza en sí misma.* No obstante, *representar* la parte, ajustándose parcialmente a nuestro propio proceso, debe ser reconocido como arte creativo.

3

En nuestra lección de hoy, Grisha Govorkov dijo que él siempre había sentido profundamente lo que hacía en escena.

A esto Tortsov comentó:

—Todos en la vida, a cada momento, deben sentir algo. Sólo los muertos carecen de sensaciones. Lo importante es saber qué es lo que se siente en escena, porque a menudo sucede que hasta el más experimentado actor tiene su vida privada y lleva consigo a la escena algo que no es ni importante ni esencial para su papel. Y esto les sucedió a todos ustedes. Algunos estudiantes lucían su voz, sus entonaciones de efecto, su

técnica de actuación; otros hacían reír a los espectadores con su actividad vivaz, con saltos de ballet, con una desesperada sobreactuación; y se engreían consigo mismos con bellos gestos y posturas. En pocas palabras, traían a la escena todo menos aquello que era necesario para los papeles que encarnaban.

"En cuanto a usted, Govorkov, ni se acercó siquiera al contenido interno del suyo, ni lo vivió ni lo representó, sino que hizo algo completamente diferente.

—¿Qué hice? —se apresuró a preguntar Grisha.

—Actuar mecánicamente. Sin duda, no una mala actuación de esta clase, habiendo más bien elaborado métodos de representar un papel ilustrándolo convencionalmente.

Omitiré la larga discusión que promovió Grisha, yendo directamente a la explicación que dio Tortsov sobre las fronteras que separan el arte verdadero de la actuación mecánica.

—No puede haber arte verdadero sin vida. Este comienza donde el sentimiento se compenetra con él.

—¿Y la actuación mecánica? —preguntó Grisha.

—Comienza donde termina el arte creativo. En la actuación mecánica no hay lugar para ningún proceso vivo, y si éste aparece es sólo por accidente.

"Ustedes entenderán esto mejor cuando reconozcan los orígenes y métodos de la actuación mecánica, que caracterizamos como "sellos de goma". Para reproducir sentimientos deben ustedes ser capaces de identificarlos por haberlos experimentado. Como los actores que actúan mecánicamente no los experimentan, no pueden reproducir su efecto exterior.

"Con la ayuda de la mímica, la voz y sus ademanes, el actor mecánico ofrece al público nada más que la máscara inanimada de sentimientos no existentes. Para ello, ha sido elaborada una gran variedad de efectos puramente pintorescos que pretenden caracterizar toda clase de sentimientos valiéndose de medios puramente externos.

"Algunos de estos clichés establecidos han llegado a ser tradicionales, pasando de una generación a otra. Así por ejemplo, extender la mano sobre el corazón para significar amor, o abrir ampliamente la boca para dar idea de muerte. Otros son procedimientos ya hechos, tomados de talentosos actores contemporáneos (así, frotarse la frente con el dorso de la mano, como Vera Komissarzhevskaya acostumbraba hacer en sus momentos trágicos). Otros medios semejantes son creados por los actores mismos.

"Hay entre ellos especiales maneras de recitar un papel, en dicción y expresión; por ejemplo, tonos exageradamente agudos o bien graves en los momentos críticos del papel, con trémolos específicamente teatrales o especiales retoques declamatorios. Hay también métodos en cuanto al movimiento físico: actores que no caminan sino "progresan", avanzan lentamente en la escena; y en cuanto a los ademanes y la acción, tratan de lograr un movimiento plástico. Hay métodos para expresar todo sentimiento, toda pasión humana: mostrar los dientes y volver los ojos en blanco para demostrar celos, cubrir ojos y cara con las manos en vez de llorar, mesar y arrancarse los cabellos para mostrar desesperación. Hay maneras de imitar toda clase de tipos y gente de diferentes clases sociales: los campesinos escupen en el suelo, se suenan la nariz con las faldas de la camisa o con la manga, los militares hacen sonar sus espuelas, los aristócratas juegan con sus impertinentes. Otras maneras caracterizan épocas: ademanes operáticos para la Edad Media, andar a pasos cortos para el siglo dieciocho. Estos modos, métodos hechos de la actuación mecánica, son adquiridos fácilmente mediante un constante ejercicio, hasta llegar a ser una segunda naturaleza.

"El tiempo y el hábito constante hacen, aun de aquellas cosas deformadas e insensatas, algo preferido y familiar. Ejemplos de ello son: el cortesano encogerse de hombros de la Opera Cómica, las viejas tratando de aparecer jóvenes, las puertas que se abren y cierran solas con las entradas o salidas del héroe. El ballet, la ópera, y especialmente la tragedia pseudoclásica, están llenos de tales convencionalismos, y por medio de estos siempre invariables métodos esperan reproducir las más complicadas experiencias de sus héroes. Igualmente el hacer como si se arrancase el corazón del fondo del pecho en los momentos desesperados, sacudir los puños en señal de venganza o elevar los brazos al cielo en ademán de súplica.

"Para los actores mecánicos, el objeto del recitado teatral y la plástica de movimientos (exagerada dulzura en los momentos líricos, pesada monotonía en los trozos poético-épicos, hablar silbando para expresar villanía, lágrimas falsas en la voz para expresar la pena), agravar la voz, exagerar dicción y ademanes, es dar mayor relieve al actor y hacer más poderoso el efecto de su teatralidad.

"Desgraciadamente hay mucho más de mal gusto en el mundo, que de bueno. Para reemplazar la dignidad, una especie de exhibicionismo ha sido creado, y una elaborada lindeza para substituir la belleza, el efecto meramente teatral a cambio de una efectiva expresividad.

"Lo peor es que *estos clichés llenarán las lagunas de un rol cuando éste no se halla sólidamente basado en sentimientos vivos,* en sensibilidad verdadera. Más aún, a menudo se anticipan al sentimiento, le obstruyen el camino: he aquí por qué el actor debe protegerse, del modo más consciente, de tales

vicios y recursos. Y esto es verdad, aun tratándose de bien dotados actores, capaces de lograr la verdadera creación.

"No importa cuan cuidadoso pueda ser un actor en la elección de lo convencional en la escena: la cualidad mecánica inherente a ello le impedirá conmover realmente al espectador. Deberá contar con algunos medios suplementarios para esto, y así se refugia en lo que llamamos emociones teatrales: una especie de imitación, artificial, de las sensaciones físicas, del sentimiento en su periferia.

"Si ustedes aprietan los puños fuertemente y entiesan los músculos del cuerpo o respiran con espasmos, pueden lograr un estado de gran tensión física. Esto es a menudo tomado por el público como la expresión de un poderoso temperamento excitado por la pasión.

"Actores de un tipo más nervioso pueden despertar emociones teatrales por medio de una artificial exaltación de sus nervios; esto produce una cierta histeria teatral, un estado de éxtasis insano que de ordinario es tan falto de contenido interno como la forzada excitación física".

4

En la lección de hoy, el Director continuó discutiendo la función de prueba. El pobre Vanya Vyuntsov llevó la peor parte: Tortsov no reconoció su actuación, ni siquiera como mecánica.

—¿Qué fue entonces? —pregunté yo.

—La más repulsiva muestra de sobreactuación —contestó el Director.

—Yo al menos, ¿no tuve nada de eso? —aventuré.

—Ciertamente que sí —replicó Tortsov.

—¿Cuándo? —exclamé—. Usted mismo dijo que yo había actuado.

—Ya expliqué que su actuación había destacado momentos de creación verdadera, alternados con otros de...

—¿De actuación mecánica? —La pregunta se me escapó.

—Eso sólo puede desarrollarse por medio de una larga labor, como el caso de Grisha, y usted nunca pudo tener tiempo para crear tal método. He aquí por qué nos dio una exagerada imitación de un salvaje, empleando los medios estereotipados de la peor clase, como un aficionado, y en los cuales no había ni señal de técnica. *Hasta la actuación mecánica tiene que contar con la técnica para lograrse.*

—¿Pero dónde pude adquirir esos "sellos de goma" siendo que ésta es la primera vez que piso las tablas? —dije.

—Lea usted "Mi Vida en el Arte". Allí encontrará la historia de dos muchachas que no habiendo visto nunca una función de teatro, ni siquiera un ensayo, actuaron una tragedia con los más viciosos y triviales clichés. Usted también tiene muchos de éstos, por fortuna.

—¿Por fortuna? ¿Por qué dice usted...?

—Porque son más fáciles de combatir que la actuación mecánica fuertemente arraigada —dijo el Director—. Principiantes como usted, si tienen talento, pueden accidentalmente y durante algún tiempo llenar bien un papel, pero no reproducirlo en forma artística sostenida, y por tanto siempre tienen como recurso el exhibicionismo. Al principio esto no es perjudicial, pero nunca debe olvidarse de que lleva en sí mismo el germen de un gran peligro. Y usted debe luchar contra él desde el primer momento, para que no pueda desarrollar hábitos que le malogren como actor, desviando sus dotes naturales.

"Tome su propio ejemplo. Usted es inteligente, ¿por qué, entonces, en su exhibición de prueba, a excepción de breves momentos, actuó absurdamente? ¿Puede creer de veras que los moros, que en una época fueron renombrados por su cultura, eran como animales salvajes, como bestias enjauladas? El salvaje que usted encarnó, aun en una tranquila conversación con su padre, rugiría, le mostraría los dientes, y volvería en blanco los ojos. ¿De dónde sacó usted tal semblanza de su rol?

Entonces di a Tortsov detallada cuenta de casi todo lo que había escrito en mi diario sobre el trabajo de mi papel en casa. Para que mejor se diera cuenta, puse algunas sillas de acuerdo con la posición que tenían en mi propio cuarto. Por momentos, mientras yo hacía mi demostración, Tortsov se reía a más no poder.

—Eso es lo que le muestra a usted cómo se empieza la peor clase de actuación —dijo, cuando terminé—. Cuando usted se preparaba para la función de prueba quiso tomar el rol desde el punto de vista de la impresión en los espectadores. ¿Con qué medios? ¿Con verdaderos sentimientos orgánicos, que correspondieran a los del personaje que interpretaría? Con ninguno de estos. *No tenía usted ninguno. Ni siquiera logró la imagen viva y completa que pudo obtener si la hubiera, sólo en lo exterior, copiado. ¿Qué le quedaba por hacer? Prenderse de la primera idea que de pronto se le ocurrió. Su mente está llena de muchas de estas cosas, que ha almacenado, y que están listas para cualquiera ocasión. Cada impresión, de una manera o de otra, permanece en nuestra memoria y puede ser usada cuando se necesite. En esas ocasiones de impresión repentina, una descripción inmediata o general basta, sin que*

nos cuidemos de que lo que la mente nos trasmite corresponda o no a la realidad. Nos satisfacemos con cualquiera ilusión, con características generales. El animar así imágenes, por ser una práctica constante, ha producido en nosotros patrones o indicios descriptivos externos, que gracias al uso han llegado a ser inteligibles para todos.

"Y eso es lo que le sucedió. Usted fue tentado por la apariencia externa general de un negro, y se apresuró a reproducirla sin pensar para nada en lo que Shakespeare escribió. Quiso lograr una caracterización externa, que le pareció efectiva, vívida y fácil de reproducir. Es lo que sucede siempre que un actor no tiene a su disposición un caudal de material vivo tomado de la vida misma. Usted podrá decir a cualquiera de nosotros: "Caracterice de inmediato, sin preparación ninguna, un salvaje". Le apuesto a que la mayoría haría precisamente lo que usted hizo. Porque moverse precipitadamente, rugir, mostrar los dientes, volver los ojos en blanco, desde tiempo inmemorial son cosas que en la imaginación se han infiltrado como la idea, falsa, de un salvaje. Todos estos métodos de animar sentimientos en general, existen en cada uno de nosotros, y se usan sin ninguna relación al por qué, al motivo, o las circunstancias en las cuales una persona los ha experimentado.

"En tanto que la actuación mecánica hace uso de patrones ya elaborados para substituir sentimientos, la sobreactuación toma las convenciones humanas generales que primero se presentan y las usa sin siquiera afinarlas o prepararlas para la escena. Esto es comprensible y excusable en un principiante como usted. Pero tenga cuidado en lo futuro, porque la sobreactuación del aficionado puede desarrollar la peor clase de actuación mecánica en el actor.

"Primero, trate de evitar toda relación incorrecta en su trabajo, y a este fin estudie las bases de nuestra escuela de arte, que son las bases de vivir la parte. Segundo, no repita una especie de labor tan falta de sentido como la que ha hecho y acabamos de comentar. Tercero, nunca se permita caracterizar en lo exterior nada que no haya cuidadosa e íntimamente experimentado, y que no haya sido siquiera interesante para usted.

"Una verdad artística es difícil de lograrse, pero nunca defrauda. Es cada vez más grata, penetra más profundamente, siempre, hasta que posee por completo al artista, al mismo tiempo que a los espectadores. Un papel cimentado en la verdad, progresa; por el contrario, el que se hace sobre un patrón estereotipado, decae.

"Lo convencional pronto cansa. No es capaz por sí mismo de conmover, en cualquiera ocasión como en la primera, cuando erróneamente se le tomó por inspiración.

"Hay que añadir a todo esto las condiciones en que se desarrollan las actividades teatrales, la publicidad al servicio de la labor de los actores, la dependencia que éstos tienen, para su éxito, del público, y el deseo que se deriva de todas estas condiciones, de impresionar por cualquier medio. Estos estímulos profesionales con mucha frecuencia se apoderan del actor, aun cuando haga un papel ya establecido, y no mejoran la calidad de su trabajo; por el contrario, le influencian conduciéndolo al exhibicionismo, y reforzando los métodos estereotipados de que hace uso.

"En el caso de Grisha, él ha trabajado realmente sobre moldes convencionales, "sellos de goma", con el resultado de que siendo suyos son más o menos buenos. Pero los que usted empleó fueron malos porque ni siquiera los trabajó. He aquí por qué llamé a la labor de Grisha más bien una actuación mecánica decente, y a la parte infortunada de la actuación de usted la consideré una *sobreactuación de aficionado.*

–En resumen, ¿mi actuación fue una mezcla de lo peor y lo mejor de nuestra profesión?

–No, no relamente lo peor –dijo Tortsov–. Lo que otros hicieron fue aún más malo. Sus defectos de aficionado son remediables, pero los errores de otros demuestran un principio, una causa consciente que es bien difícil de cambiar o de desarraigar del artista.

–¿Qué es ello?

–La explotación del arte.

–¿En qué consiste? –preguntó uno de los estudiantes.

–¿En lo que Sonya Veliaminova hizo?

–¡Yo! –la pobre muchacha saltó de su asiento, sorprendida–. ¿Qué hice yo?

–Mostrarnos sus manos, sus piececitos, toda su persona, porque en el escenario podían lucir mejor –contestó el Director.

–¡Qué pena! ¡Yo no me di cuenta!

–Es lo que sucede siempre cuando un hábito es realmente fuerte.

–¿Por qué me elogió usted, entonces?

—Porque sus manos y sus pies son bonitos.

—¿Y qué fue lo malo?

—Lo malo fue que usted coqueteó con el público, en lugar de interpretar a Catalina. Comprenderá que Shakespeare no escribió "La Fierecilla Domada" para que una estudiante llamada Sonya Veliaminova pudiera mostrar al público su lindo pie, o flirteara con sus admiradores desde el escenario. Shakespeare tuvo en cuenta un fin diferente, al que usted permaneció ajena, y que por tanto no nos dio a conocer. Desgraciadamente, nuestro arte es a menudo explotado con fines personales. Usted lo ha hecho también, para lucir su belleza. Otros lo hacen para ganar popularidad o éxito temporal, o para hacer carrera. En nuestra profesión ese es un fenómeno común, y yo me apresuro a oponerme a ello en su caso.

"Ahora recuerden, sin olvidarlo, lo que voy a decirles: el teatro, en cuanto a la publicidad y a su aspecto espectacular, atrae a mucha gente que no quiere, precisamente, sino capitalizar su belleza o hacer carrera, aprovechando la ignorancia del público, sus gustos viciados, favoritismo, intrigas, falso éxito y muchos otros medios que nada tienen que ver con el arte de la creación. Estos explotadores son los peores, los enemigos mortales del arte; tenemos que emplear con ellos las más severas medidas, y si no pueden corregirse, deben ser expulsados de las tablas. Por tanto —se volvió a Sonya, otra vez—, *usted debe resolverse, de una vez por todas: ¿vino aquí para servir al arte, a sacrificarse en beneficio de él, o a explotarlo para lograr fines personales?...*

"En todo caso —continuó Tortsov, volviéndose al resto de nosotros—, sólo en teoría podemos dividir el arte en categorías. En la práctica, todas las escuelas, juntas, se mezclan. Es desgraciadamente cierto ver, con frecuencia, a grandes artistas descender, por debilidad humana, a la actuación mecánica, como también sucede que actores mecánicos se eleven por momentos a las alturas del arte verdadero.

"Al lado de momentos de actuación mecánica, vemos vivir una parte, representarla, o la mera explotación del arte. Es por esto que se hace tan necesario a los actores reconocer las fronteras del arte.

Era completamente claro para mí, después de oír las explicaciones de Tortsov, que la función de prueba más nos había perjudicando que beneficiado.

—No —protestó él cuando se lo dije—. La función mostró a ustedes lo que no debe hacerse nunca en la escena.

Al concluir la discusión, el Director anunció que al día siguiente, además de nuestro trabajo con él, comenzaríamos a hacer ejercicios regulares, con el propósito de desarrollar nuestras voces y nuestro cuerpo: lecciones de canto, gimnasia, danza y esgrima. Estas clases se impartirían diariamente, porque el desarrollo de los músculos del cuerpo humano requiere un sistemático y consumado ejercicio, y esto durante mucho tiempo.

CAPITULO III

Acción

1

¡Vaya un día! Tuvimos hoy nuestra primera lección con el Director.

Nos reunimos en la escuela, en un teatro, aunque pequeño, perfectamente acondicionado. Tortsov llegó, nos miró a todos observándonos atentamente, y dijo:

—María, haga el favor de subir a escena.

La pobre muchacha estaba aterrada. Me hizo pensar en un cachorro asustado, por la manera como corrió queriendo esconderse. La alcanzamos, y la llevamos donde Tortsov, que reía como un chico. Ella se cubría la cara con las manos repitiendo todas sus exclamaciones favoritas: "Oh, por favor, no puedo" "¡No, por favor, tengo miedo!"

—Cálmese usted —dijo él mirándola fijamente a los ojos—. Vamos a hacer una obrita. He aquí su argumento: —Tortsov parecía no tener en cuenta la agitación de la muchacha—. El telón se levanta, y usted está sentada en escena, sola. Permanece sentada, sentada nada más... Luego, el telón baja otra vez. Eso es toda la obra. Nada más sencillo puede imaginarse, ¿no le parece?

María no contestó; así que él la tomó del brazo y sin decir una palabra más la condujo hasta el escenario, mientras todos los demás reíamos. El Director se volvió, y dijo tranquilamente:

—Amigos míos: están ustedes en un salón de clase. María va a pasar por uno de los más importantes momentos de su vida artística. Traten de aprender cuándo deben reírse ustedes, y de qué reírse.

La llevó hasta en medio de la escena. Nosotros estábamos ya en silencio, y esperando a que el telón se alzara. Lentamente, se levantó. María estaba sentada en mitad del escenario, cerca del proscenio, y de frente, cubriendo todavía su cara con las manos. Se hacía sentir un gran silencio, una atmósfera de solemnidad. Ella se dio cuenta de que algo debía suceder, de que algo debía hacerse.

Primero separó una mano de frente a su cara, luego la otra, y al mismo tiempo agachaba la cabeza, tanto, que no podíamos verle nada más que la punta de la nariz. Otra pausa. Era penoso, pero el Director aguardaba, resuelto, en silencio. Percibiendo la creciente tensión, María miró, al fin, hacia la sala, pero se volvió de inmediato. No sabiendo dónde mirar ni qué hacer, comenzó a cambiar de posición, sentándose de un modo, luego de otro, adoptando torpes o descuidadas aptitudes, recargándose en el asiento hacia atrás, enderezándose, inclinándose; jalando con dificultad sus cortas faldas, mirando fijamente un punto en el piso...

Durante largo tiempo, el Director permaneció inexorable, pero al fin dio la señal: el telón descendió. Me precipité hacia él: quería que me dejara probar el mismo ejercicio.

Quedé colocado en el centro del escenario, también. No era una función real, formal; sin embargo, me sentí lleno de contradictorios impulsos. Estando así, en escena, estaba en exhibición; no obstante que una actitud o un sentimiento íntimo, demandan soledad. Y así era. Una parte de mí mismo tendía a entretener a los espectadores a fin de que no llegaran a aburrirse; otra parte me decía que debía desentenderme de ellos. Mis piernas, los brazos, la cabeza, el torso, no obstante que seguían mis dictados, parecían añadir de por sí algo superfluo. Se mueve un brazo o una pierna sencillamente, y de repente ya se ha vuelto uno, torciéndose, y parece que estuviera posando para una fotografía.

¡Extraño! Había estado en escena antes una sola vez, pero había sido para mí muchísimo más fácil sentarme, estar en ella afectadamente, que ahora que lo hacía sencillamente. No podía siquiera pensar en qué era lo que debía hacer. Después, los demás me dijeron cómo había yo parecido sucesivamente estúpido, gracioso, confundido, culpable. El Director solamente esperaba... Luego, probó el mismo ejercicio con otros.

—Ahora —dijo— sigamos adelante. Más tarde volveremos a estos ejercicios, y aprenderán cómo sentarse en la escena.

—¿Pero no es eso lo que hemos estado haciendo? —preguntamos.

—¡Oh, no! —replicó—. Ustedes, sencillamente, no han estado sentados.

—¿Qué debimos haber hecho entonces?

En lugar de respondernos con palabras, se levantó de prisa, y subió al escenario como si fuera allí a tratar algún negocio, y se sentó pesadamente a descansar en un sillón de brazos, igual que si estuviera en su casa. Ni hizo ni trató de hacer nada más. Sin embargo, su simple actitud, allí sentado, era impresionante. Le observábamos, queriendo adivinar lo que pasaba en su interior. Sonrió, nosotros también. Pareció pensativo, y nosotros estábamos ansiosos de saber qué estaría pensando. Miró hacia un punto, y sentimos que debíamos ver qué era lo que atraía su atención... En la vida ordinaria, uno puede no interesarse especialmente en la manera que tiene de sentarse, o de permanecer sentado. Pero, por alguna razón, ahora que le ve sentado en la escena, le observa con mayor atención, más de cerca, y quizá hasta siente un placer nada más de verle así sentado. Esto no pasó cuando los otros se sentaron en el escenario. Ni queríamos verlos ni nos importaba qué pasaría en su interior. Su desamparo y deseo de agradar eran simplemente ridículos. Con todo, aunque el Director no se preocupaba en lo más mínimo por nosotros, nos sentíamos fuertemente atraídos hacia él.

¿Cuál era el secreto? Nos lo dijo él mismo.

Cualquiera cosa que suceda en la escena debe suceder porque haya un *propósito* para ello. Hasta permanecer sentado debe tenerlo. Un propósito determinado, específico, no simplemente el general de estar a la vista del público. Uno debe adquirir el derecho propio a estar sentado allí. Y eso no es fácil.

—Repitamos ahora el experimento —dijo, sin abandonar el escenario—. María: suba usted aquí conmigo. Yo voy a actuar con usted.

—¡Usted! —exclamó ella, y corrió a la escena.

Otra vez fue colocada en el sillón de brazos, en mitad del escenario, y otra vez comenzó a esperar, nerviosa, moviéndose conscientemente, jalando sus faldas.

El Director estaba de pie, cerca de ella, y parecía buscar algo, muy cuidadosamente, en su libro de notas.

Entretanto, gradualmente, María fue quedándose cada vez más quieta, concentrándose hasta que estuvo inmóvil, con los ojos fijos en él. Tenía miedo de perturbarlo, y no hacía más que esperar que se le ordenara hacer algo. Su actitud era natural viva. Casi se la veía hermosa; la escena hacía resaltar sus mejores rasgos. Así pasó algún tiempo. Luego, cayó el telón.

—¿Cómo se siente usted ahora? —le preguntó el Director, mientras volvían a sus lugares en la sala.

—¿Yo? ¿Por qué? ¿Actuamos ya?

—Por supuesto.

—¡Oh! Pero yo creí que... Si sólo estuve sentada esperando a que usted encontrara lo que buscaba en su libro, y me dijera lo que tenía que hacer. Yo no actué para nada.

—Eso fue lo mejor de todo —dijo él—: que usted estuvo sentada esperando, y que no actuó para nada. —Luego se vol-

vió a nosotros—: ¿Qué fue lo que les impresionó como más interesante? —preguntó—. ¿Sentarse en la escena y mostrar los piececitos, como Sonya hizo, o la figura completa, como Grisha, o estar allí, sentado, con un propósito determinado, aun siendo esto tan simple como esperar algo que va a suceder? Puede no haber en ello interés intrínseco, pero eso es vida, en tanto que mostrarse sólo ustedes a sí mismos, les lleva fuera de los dominios del arte vivo.

"En escena se debe estar siempre haciendo algo, ejecutando algo. Acción, movimiento, son las bases del arte que sigue el actor.

—Pero —intervino Grisha— acaba usted de decirnos que actuar es necesario, y que mostrar los pies o el cuerpo, como hice yo, no es acción. ¿Es acaso acción sentarse en una silla, como usted hizo, sin mover un solo dedo? Para mí eso es una falta completa de acción.

—No sé cuál de las dos cosas sea acción o inacción, —interrumpí violentamente— pero todos nosotros estaremos de acuerdo en que eso que Grisha llama falta de acción fue mucho más interesante que su acción.

—Vea usted —dijo calmadamente Tortsov, dirigiéndose a Grisha—: la inmovilidad externa de una persona sentada en escena no implica pasividad. Se puede estar así sentado sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción. No es eso todo: con frecuencia la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna, y es esta actividad interna la que es, con mucho, más importante desde el punto de vista artístico. La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual. Cambiaré la fórmula que di a ustedes hace un momento, diciendo: *En la escena es necesario actuar, ya sea exteriormente o interiormente.*

2

—Hagamos ahora un nuevo drama —dijo el Director a María, cuando ella entraba, hoy, al salón.

"He aquí un resumen de él: la madre de usted ha perdido su empleo y sus ingresos; no tiene nada que vender para pagar su instrucción en la escuela dramática, y en consecuencia usted se verá obligada a no venir ya mañana. Pero una amiga ha acudido en su ayuda: no teniendo dinero en efectivo que prestarle, le ha traído un broche de piedras preciosas. Su generoso rasgo la ha conmovido, la ha emocionado. ¿Puede usted aceptar tal sacrificio? Usted no sabe a qué decidirse, y trata de rehusar. Su amiga prende el broche a una cortina y sale. Usted la sigue al pasillo, donde tiene lugar una larga escena de persuasión, de rechazo, de lágrimas y gratitud. Al fin usted acepta; su amiga se va, y usted regresa a su cuarto por el broche. Pero... ¿dónde está? ¿Pudo alguien haber entrado y tomarlo? En una casa de asistencia eso podría ser perfectamente posible. Usted emprende una búsqueda cuidadosa, que tortura sus nervios.

"Suba ahora al escenario. Yo prenderé el alfiler en un pliegue de esta cortina, y usted lo encontrará.

En un momento más, él avisó que estaba listo.

María se precipitó al escenario, como si fuera perseguida. Corrió hasta el borde de las candilejas y luego volvió atrás, tomándose la cabeza con las manos, acongojada, y dando muestras de terror. Volvió adelante, y de nuevo atrás, esta vez en dirección opuesta. Saliendo violentamente hasta el frente del escenario, alcanzó los pliegues de la cortina, sacudiéndolos desesperada, y finalmente ocultó entre ellos la cabeza, intentando dar idea, con esto, de que buscaba el broche. No encontrándolo, se volvió rápida, lanzándose fuera del escenario, y tomándose la cabeza con las manos, golpeándose el pecho, aparentemente para representar lo trágico de la situación.

Nosotros, sentados en la luneta, apenas podíamos contener la risa. No fue mucho antes de que María bajase corriendo hasta nosotros, con la actitud de triunfo más completa. Sus ojos brillaban, sus mejillas ardían.

—¿Cómo se siente usted? —preguntó el Director.

—¡Oh, maravillosamente! No puedo siquiera expresarlo. ¡Feliz! —exclamó, mirando alrededor—. ¡Me he sentido como si hubiera hecho mi debut... verdaderamente como en mi casa!

—Eso está muy bien —dijo él animándola—... Pero, ¿dónde está el broche? Démelo usted.

—¡Ah, sí! Me olvidé.

—Es extraño. ¡Lo buscó usted tan empeñosamente, y lo ha olvidado!

Antes de que nos diésemos cuenta, ya ella estaba en el escenario otra vez, entre los pliegues de la cortina.

—No se olvide de una cosa —advirtió el Director—: Si encuentra el broche está salvada. Podrá seguir viniendo a clases. Pero si no lo encuentra, tendrá que dejar la escuela.

De inmediato su cara adquirió una intensa expresión. Pegó sus ojos a la cortina examinando cada pliegue de arriba abajo, afanosa, sistemáticamente. Esta vez su búsqueda fue mucho más lenta y cuidadosa, pero todos nosotros estábamos seguros de que no perdía un segundo de su tiempo y de que estaba verdaderamente excitada, no obstante que no hacía ningún esfuerzo para parecerlo.

—¡Oh!, ¿dónde está? ¡Lo he perdido! —Esta vez las palabras

fueron pronunciadas en veoz baja—. ¡No está aquí! —gritó ella, desesperada, con un acento de sincera consternación, cuando ya había examinado todos los pliegues de la cortina.

Su cara era toda pesar y preocupación. Estaba de pie, inmóvil, como si sus pensamientos estuvieran lejos. Era fácil ver cómo la había afectado la pérdida del broche.

La observábamos; esperábamos conteniendo el aliento. Por fin, habló el Director.

—¿Cómo se siente ahora, después de buscar otra vez? —le preguntó.

—¿Que cómo me siento? ¡No sé! —Toda su actitud era desfalleciente. Alzó los hombros como si tratara de encontrar una respuesta; involuntariamente seguía con la mirada fija en el piso del escenario—. Busqué bien —continuó un momento después.

—Es verdad. Esta vez sí lo hizo realmente —dijo Tortsov—. ¿Pero qué hizo usted la primera vez?

—¡Oh! la primera vez estaba emocionada, sufría.

—Cuándo se sintió mejor: ¿la primera vez, cuando usted se precipitó en su búsqueda y casi arranca la cortina, o la segunda, cuando usted buscó con calma?

—Pues, desde luego la primera, cuando buscaba el alfiler.

—No. No intente hacernos creer que la primera vez lo buscó —dijo él—. Ni siquiera pensó en ello. Usted solamente intentaba sufrir por la simple razón de apenarse.

"Pero la segunda vez realmente miró, buscó. Todos lo vimos; entendimos, la creímos porque su consternación, su confusión, eran ciertas, existían. Su primera búsqueda fue mala. La segunda fue buena.

El veredicto la dejó aturdida.

—¡Oh —exclamó—, casi me muero la primera vez!

—Eso no cuenta —dijo él—. Sólo impedía la verdadera búsqueda. En escena, no corra usted sólo por correr, o sufra por sufrir. No actúe, *en general,* solamente por actuar, sino siempre con un propósito.

—Y verdadera, verazmente —intervine.

—Eso es —acordó Tortsov—. Y ahora vayan a la escena, y háganlo.

Y fuimos, pero durante un largo rato no supimos qué hacer. Sentíamos que debíamos causar alguna impresión, pero yo no hubiera podido pensar en nada de mayor importancia que la atención de un público. Comencé a hacer el Otelo, pero pronto me detuve. Leo ensayaba hacer ya un aristócrata, ya un general, o un campesino. María corría tomándose la cabeza o tocándose el corazón para representar algo trágico. Paul se sentó en una silla adoptando una pose que recordaba a Hamlet, y parecía estar representando pesadumbre o desilusión.

Sonya coqueteaba a su alrededor, y, junto a ella, Grisha le declaraba su amor según la más desgastada tradición escénica. Cuando miré a Nicholas Umnovykh y Dasha Dymkova, que de costumbre se escondían en un rincón, casi gemí al ver sus miradas fijas, sus actitudes de palo haciendo una escena del "Brand" de Ibsen. (4)

—Recapitulemos lo que ustedes han hecho —dijo el Director—. Comenzaré con usted —añadió señalándome—. Y al mismo tiempo con usted y usted —continuó dirigiéndose a Paul y a María—. Siéntense aquí, en estas sillas, donde puedo verlos mejor, y comiencen: usted está celoso, usted sufre, y usted está triste, nada más, produciendo estos estados de ánimo por sí mismos.

Nos sentamos, y de inmediato percibimos lo absurdo de nuestra situación. Mientras estuve caminando, dando vueltas como un salvaje, acongojado, era posible imaginar que había algún sentido en lo que hacía, pero estando allí en la silla, sin ningun movimiento externo, lo absurdo de mi actuación era claro.

—Bien. ¿Qué creen ustedes? —preguntó el Director.— ¿Puede alguien estar sentado, sin tener ninguna razón, en absoluto, para estar celoso? ¿O conmovido? ¿O triste? Desde luego que no es posible. Fijen esto en su memoria: *En la escena no puede haber, bajo ninguna circunstancia, acción que se dirija de modo inmediato a suscitar sentimientos por el solo hecho de despertarlos.* De ignorar esta regla resulta siempre, solamente, la más molesta y repulsiva artificialidad. *Cuando ustedes escojan un fragmento de acción, dejen solos los sentimientos y el contenido espiritual.* Nunca busquen estar celosos, sufrir, hacer el amor, nada más porque sí. *Todos estos sentimientos son el resultado de algo que les ha antecedido. Sobre este precedente ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado, se producirá por sí mismo.* La falsa animación de pasiones, o la caracterización de tipos, o el mero uso de actitudes y gestos convencionales, todo esto son errores frecuentes en nuestra profesión. Pero ustedes deben mantenerse alejados de estas irrealidades. No deben sólo copiar tipos, o reproducir pasiones. Deben vivir unas y otros. La animación, la actuación que ustedes hagan de ellos, debe nacer y desarrollarse según ustedes los vivan.

Vanya entonces sugirió que podríamos actuar mejor si el escenario no estuviera tan desmantelado, si estuviera mejor acondicionado, con utilería y muebles, y alguna chimenea, ceniceros...

—Muy bien —acordó el Director. Y así terminó la lección.

3

Fuimos citados, para nuestro trabajo de hoy, otra vez en el escenario de la Escuela, pero cuando llegamos nos encontramos con que la entrada a la sala estaba cerrada, si bien otra puerta que conducía al escenario estaba abierta. Tan pronto como entramos nos sentimos asombrados de estar en un vestíbulo. Cerca de él había un pequeño y cómodo recibidor, y en él dos puertas, una daba acceso al comedor y más allá a una reducida recámara; la otra, a un largo pasillo, al lado del cual se abría una sala brillantemente iluminada. El apartamiento entero estaba construido con secciones de escenografía tomadas de producciones de repertorio. El telón de boca estaba bajado y barricado con muebles.

Sintiéndonos como si no estuviéramos en las tablas, nos conducíamos como si estuviésemos en nuestra casa. Comenzamos a examinar las habitaciones, y luego formamos grupos y empezamos a charlar. No se nos ocurrió a ninguno que la lección había comenzado ya. Por fin el Director nos recordó que habíamos ido allí a trabajar.

—¿Qué haremos hoy? —preguntó alguien.

—Lo mismo que ayer —fue la contestación.

Pero continuamos por allí, de pie.

—¿Qué es lo que pasa? —preguntó Tortsov. Fue Paul quien contestó:

—No sé, realmente. Actuar así, de pronto, sin ninguna razón... —se detuvo, sin concluir.

—Si es incómodo actuar sin ninguna razón, ¿por qué entonces no buscarla? —dijo Tortsov—. Yo no les impongo ninguna restricción. Sólo que no continúen parados ahí como estacas.

—Pero —alguno aventuró— no podríamos actuar por actuar nada más.

—No —reafirmó el Director—. De ahora en adelante no habrá actuación si no es con un propósito. Ahora tienen el ambiente, el acondicionamiento que pidieron ayer; ¿no pueden sugerir algún motivo interno que derive en simples actos físicos? Por ejemplo, si yo le pido a usted, Vanya, que vaya y cierre esa puerta, ¿querría hacerlo?

—¿Cerrar la puerta? ¡Desde luego! —Y Vanya fue, la cerró de golpe y regresó antes de que tuviéramos ocasión de observarle.

—Eso no es lo que quiere decir cerrar la puerta —dijo Tortsov—. Con la palabra "cerrar" impliqué un deseo de que la puerta quedara cerrada efectivamente, para evitar la corriente de aire, o bien para que las personas que están en el cuarto contiguo no oigan lo que decimos. Usted sólo aventó la puerta, sin ningún propósito en su mente, y de una manera que bien pudo hacer que se abriera otra vez, como en efecto ha sucedido.

—No me propuse cerrarla bien. Francamente —dijo Vanya.

—Si le es difícil, tómese más tiempo y cuidado para cumplir lo que le he pedido —dijo el Director.

Esta vez Vanya cerró la puerta debidamente.

—Dígame usted que haga algo —pedí.

—¿Le es imposible pensar en ello? Vea, allí hay una chimenea y leños. Haga fuego.

Hice como me dijo; puse los leños en la chimenea, pero no encontré cerillas, ni en mi bolsillo ni sobre la repisa de la chimenea. Regresé donde Tortsov para decirle de mi dificultad.

—¿Para qué diablos quiere usted cerillas?

—Para encender el fuego.

—La chimenea es de papel. ¿Intenta usted incendiar el teatro?

—Solamente quería hacer como que la encendía —expliqué. Me extendió la mano vacía.

—Para hacer como que enciende el fuego, imagínese que tiene cerillas. ¡Como si se tratara de frotar una cerilla!

"Cuando usted llegue al punto, haciendo Hamlet, en que a través de su intrincada psicología, tiene que matar al Rey, ¿le será muy importante tener una espada de tamaño natural en la mano? ¿Si no la tiene, será usted incapaz de terminar su actuación? Usted puede matar al Rey sin espada, como puede prender fuego sin cerillas. ¡Lo que necesita encender es su imaginación!

Seguí, entonces, haciendo como que encendía el fuego. Para ampliar la acción, me hice a la creencia de que las cerillas se apagaban varias veces, y aun me esforcé en proteger la flama con las manos. También traté de ver el fuego, de sentir su calor, pero acabé con ello y pronto me sentí fastidiado, y así me obligué a pensar en algo más que hacer. Comencé a cambiar de sitio los muebles, luego a contar los diversos objetos que había en el cuarto. Pero no habiendo propósito tras estos actos, todos eran mecánicos.

—No hay nada extraño en ello —explicó el Director—. Si una acción no tiene fundamento interno, no puede retener la atención. No toma tiempo el empujar unas cuantas sillas por allí, pero si usted estuviera obligado a arreglarlas de diferente manera, según un propósito particular, como suponer que tiene invitados a comer y que debe darles asiento de acuerdo con su categoría o su edad, o para hacerlos congeniar, ya le llevaría tiempo el hacerlo.

Pero mi imaginación estaba agotada.

Tan pronto como Tortsov se dio cuenta de que lo mismo sucedía a todos, nos reunió en el recibidor.

—¿No están avergonzados de sí mismos? Si trajera aquí una docena de chiquillos y les dijera que ésta era su nueva casa, ya verían ustedes activarse su imaginación; sus juegos serían verdaderos juegos. ¿No pueden ustedes hacer como ellos?

—Es fácil decir eso —dijo Paul en tono quejumbroso—. Pero no somos niños. Ellos naturalmente desearían jugar, pero nosotros tendríamos que forzarnos a hacerlo.

—Desde luego —contestó el Director—, si ustedes ni quieren ni pueden activar su imaginación, hacer saltar una chispa de ella en su interior, no tengo más que decir. Todo aquél que es realmente un artista, desea crear dentro de sí mismo otra vida diferente, más profunda y más interesante que la que le rodea de ordinario.

—Si el telón estuviese arriba y hubiera público en la sala —intervino Grisha— ese deseo podría despertar.

—No —replicó con decisión el Director—. Si ustedes son verdaderos artistas sentirán el deseo, sin necesidad de público ni accesorios. Sean ustedes francos: ¿qué es lo que realmente les impide actuar de alguna manera?

Yo expliqué que podría encender un fuego, cambiar los muebles, abrir y cerrar puertas, pero que estos actos no podían prolongarse lo suficiente para retener mi atención. Enciendo el fuego, cierro la puerta, ¡y se acabó! Si un acto condujera al otro, y éste diera ocasión a un tercero, un impulso y una tensión naturales podrían crearse.

—En resumen —concluyó él—, lo que ustedes creen necesitar no son actos breves, externos, casi mecánicos, sino algo que tenga una más amplia perspectiva, más profunda, y sea más complicado.

—No —contesté—. Pero denos usted algo que, aunque sea sencillo, tenga interés.

—¿Quiere usted decir —dijo manifestando perplejidad— que todo ha de depender de mí? Seguramente la explicación de eso debe buscarse en los motivos internos, en las circunstancias en las cuales y por cuya causa ustedes ejecutan un acto. Tomen por ejemplo el abrir o cerrar una puerta. Nada puede ser más simple, podrán decir ustedes, o menos interesante, o más mecánico.

"Pero supongan que en este apartamiento de María, vivía un hombre que de pronto se volvió loco, y al que encerraron en un manicomio. Si se hubiera escapado de allá y estuviera detrás de esa puerta, ¿qué harían ustedes?

Una vez planteada así la cuestión, nuestra finalidad interna, como el Director había explicado, se alteró. Ya no pensamos más en cómo prolongar nuestra actividad ni nos preocupamos de su forma externa. Nuestra mente se había dirigido a estimar el valor del propósito de éste o aquél acto, según el problema que se nos presentaba. Comenzamos a medir con la vista la distancia a la puerta, y a buscar con qué asegurarnos. Se examinaron las probables direcciones de escape alrededor, en caso de que el loco pudiera forzar la puerta. Nuestro instinto de conservación percibía el peligro, y sugería diversos modos de comportarse ante él.

Ya fuera accidentalmente o de propósito, Vanya, que se había colocado contra la puerta desde que se cerró, de repente brincó y empezó a correr, y nosotros lo hicimos también tras él. Las muchachas gritaban, y salieron corriendo hacia la otra habitación. Al final, yo me encontré debajo de una mesa, con una pesada palmatoria de bronce en la mano.

No habíamos acabado: la puerta estaba ahora cerrada, pero no asegurada porque no había llave. Por lo tanto, lo más seguro y mejor que podía hacerse era levantar una barricada de sofás, mesas, sillas; luego, llamar al manicomio y lograr que se dieran los pasos necesarios para que el loco fuera puesto bajo custodia otra vez.

El éxito de esta improvisación me animó. Fuí hasta el Director, y le pedí que me diera otra oportunidad de encender el fuego.

Sin vacilar me dijo ¡que María acababa de heredar una fortuna! Que ella había tomado este apartamiento, y que celebraba su buena suerte con una tertulia a la que había invitado a todos sus compañeros. Uno de ellos, en muy buenas relaciones con Kachalov, Moskvin y Leonidov, había prometido traerlos a la fiesta. Pero el apartamiento era casi helado, y la calefacción central todavía no estaba arreglada no obstante que afuera ya se sentía mucho frío. ¿Podría encontrarse un poco de leña para encender el fuego?

Se consiguieron de un vecino algunos troncos. Se encendió un pequeño fuego; pero el humo era insoportable, y tuvo que apagarse. Entretanto se había hecho tarde. Se encendió otra vez el fuego, pero la leña era verde y apenas prendía. En un minuto más, los invitados llegarían.

—Ahora —continuó— déjeme ver qué haría usted *si* mis hechos supuestos fueran reales.

Cuando terminamos con todo, el Director concluyó:

—Puede decirse que hoy actuaron ustedes con un motivo. Han aprendido que *toda acción en el teatro debe tener una*

justificación interna, y ser lógica, coherente y real. Segundo: una condición, un *si*, actúa como una palanca que nos levanta del mundo de la realidad a los dominios de la imaginación.

4

El Director procedió hoy a enumerar las diversas funciones del *si*.

—Esta palabra tiene una cualidad peculiar, una especie de poder que se percibe, y que produce instantáneamente un estímulo interior.

"Noten también cuán fácil y simplemente se produce éste. Esa puerta, que fue el punto de partida de nuestro ejercicio, llegó a ser un medio de defensa; y el objetivo básico para ustedes, el objeto de concentración de su atención, fue un deseo producido por el instinto de conservación.

"La suposición de un peligro es siempre excitante. Es una especie de levadura que fermenta en cualquier momento. En cuanto a la puerta y la chimenea, que son objetos inanimados, nos mueven sólo cuando se relacionan con algo más, de mayor importancia para nosotros.

"Tomen en consideración también que este estímulo interior surgió sin esfuerzo ni superchería. Yo no dije a ustedes que había un loco tras la puerta. Al contrario, usando la palabra *si*, hacía ver francamente que no ofrecía a ustedes sino una suposición. Todo lo que yo quería era hacer decir a ustedes qué harían *si* la suposición acerca del loco fuera un hecho real, dejando que ustedes sintieran lo que cualquiera en esas circunstancias dadas debe sentir. Ustedes, a su vez, no se forzaron en aceptar la suposición como una realidad, sino sólo como tal suposición.

"¿Qué hubiera sucedido si, en lugar de esa franca confesión mía, les hubiera jurado que había, real y verdaderamente, un loco tras la puerta?

—Yo no hubiera creído tan evidente engañifa —reaccioné.

—Con esta cualidad especial del *si* —explicó Tortsov—, nadie obliga a ustedes a creer o no creer nada. Todo es claro, honrado y descubierto. Se les propone una cuestión, y se espera de ustedes que respondan a ella sincera y determinadamente.

"En consecuencia, el secreto del efecto del *si* radica primero que nada en el hecho de que no emplea la fuerza o la violencia, ni obliga al artista a hacer algo. Por el contrario, lo alienta, le anima a tener confianza en una situación supuesta. He aquí por qué, en el ejercicio de ustedes, el estímulo se produjo tan naturalmente.

"Esto me lleva a concretar otra cualidad del *si*: *Despierta una interna y real actividad*, por medios también naturales. Por ser ustedes actores no dieron una respuesta sencilla a la cuestión: sintieron que debían responder este reto a la *acción*.

"Esta importante característica del *si* lo acerca a uno de los fundamentos de nuestra escuela dramática: *actividad en la creación y en el arte.*

5

—Algunos de ustedes están ansiosos de poner cuanto antes en práctica lo que he venido diciéndoles. Esto está muy bien, y me alegra que su deseo coincida con el mío. Apliquemos el uso del *si* a un rol —dijo el Director hoy.

"Supongan que hacemos la dramatización de la leyenda de Chejov en la que un inocente campesino quita una tuerca de la vía del ferrocarril para emplearla como plomo en su cuerda de pesca, por lo que es procesado y severamente castigado. Este incidente imaginario penetrará la conciencia de algunos, pero para la mayoría de la gente queda sólo como una historia divertida. Nunca vislumbrarán siquiera lo trágico de las condiciones sociales y legales escondidas tras la comicidad. Pero el artista que actuara una parte en esta escena no puede reír; debe pensarla por sí mismo y, lo que es más importante, vivirla, sea lo que fuere aquello que llevó al autor a escribir la historia. ¿Cómo se conducirían ustedes en el caso? —Tortsov hizo una pausa. Los estudiantes quedamos en silencio, pensativos, un rato.

"En momentos de duda, cuando sus pensamientos, sus sentimientos y su imaginación trabajan en silencio, recuerden el *si*. También el autor comenzó así su trabajo. Se dijo: ¿Qué sucedería *si* un simple campesino, que hubiera salido a pescar, tomara una tuerca de un riel? Propónganse el mismo problema añadiendo: ¿Qué haría yo *si* se sometiera a mi juicio el caso?

—Yo condenaría al criminal —contesté sin vacilar.

—¿Por qué? ¿En razón de haber tomado un plomo para su cuerda de pescar?

—Por haber robado la tuerca.

—Desde luego que uno no debe robar —asintió Tortsov—. Pero ¿puede usted castigar severamente a un hombre por un crimen del que no tiene conciencia en absoluto?

—El hombre debió darse cuenta de que su acción podría ser la causa del descarrilamiento de todo un tren, y de la muerte de cientos de gentes —repliqué.

—¿Sólo por una pequeña tuerca? Nunca le haría creer eso —arguyó el Director.

—Fingiría nada más. El comprende la naturaleza de su acto —dije.

—Si el hombre que actúa haciendo el campesino tiene talento, le probará, por su actuación, que es inconsciente de cualquier culpa —dijo Tortsov.

Siguiendo la discusión usó todos los argumentos posibles para justificar al inculpado, y al fin logró debilitar los míos. En cuanto lo notó, dijo:

—Usted ha sentido el mismo impulso interno que el juez probablemente experimenta. Si actuara esa parte, análogos sentimientos le acercarían al personaje.

"Para lograr esta relación entre el actor y la persona que encarna hay que añadir ciertos detalles concretos que llenarán la obra, precisando su sentido y dotándola de acción e interés. Las circunstancias que supone y enuncia el *sí*, se originan en fuentes cercanas a nuestros propios sentimientos, y tienen una poderosa influencia en la vida interna de un actor. Una vez que ustedes han establecido este contacto entre su vida y su parte, sentirán ese impulso interno, ese estímulo. Añadan una serie completa de contingencias basadas en su propia experiencia de la vida, y verán cuán fácil es para ustedes creer sinceramente en la posibilidad de aquello que van a hacer en escena.

"Elaboren por entero un rol en esta forma, y crearán, completa, una nueva vida.

"Los sentimientos despertados se expresarán por sí mismos en los actos de la persona imaginaria a la que la obra ha colocado en las circunstancias hechas por esta misma.

—¿Son aquéllos conscientes o inconscientes? —pregunté.

—Haga la prueba usted mismo. Tome cada uno de los detalles del proceso y decida qué es consciente, y qué inconsciente, en su origen. Nunca resolverá usted el embrollo, porque ni siquiera recordará algunos de sus más importantes momentos. Estos surgirán, en todo o en parte, por sí mismos, y pasarán inadvertidos, en los dominios del subconsciente.

"Para convencerse por sí mismo, pregunte usted a un actor, después de una gran actuación, cómo se sintió mientras estuvo en escena, y qué hizo allí. No será capaz de contestarle, porque en realidad no supo cómo vivió esos momentos, y no recuerda muchos de los más significativos. Todo lo que usted logrará saber de él es que se sintió bien en la escena, y que estuvo en relación fácil con los demás actores. Más allá de esto, no le dirá nada.

"Le sorprendería usted si le describiera su actuación. Gradualmente vendría a darse cuenta, por ello, de cosas sobre su actuación de las cuales no había tenido, en absoluto, consciencia.

"Podemos concluir de esto que el *si* es también un estímulo para la creación subconsciente. Además, nos ayuda a realizar otro de los principios fundamentales de nuestro arte: Creación no consciente mediante técnica consciente.

"Hasta aquí he explicado los usos del *sí* en relación con dos de los principios básicos de nuestro tipo de acción. Pero es aun más estrecha su relación con un tercero. Nuestro gran poeta Pushkin escribió acerca de ello en su inconcluso artículo sobre el drama. Entre otras cosas dijo: "Sinceridad de emociones, sentimientos que parezcan verdaderos en determinadas circunstancias dadas: esto es lo que pedimos de un dramaturgo". Yo añado que es también eso, exactamente, lo que se le pide a un actor.

"Piensen detenidamente en ello, y luego daré un ejemplo vivo de cómo el *si* nos ayuda a realizarlo.

—Sinceridad de emociones, sentimientos que parezcan verdaderos en circunstancias dadas —repetí en todos los tonos.

—No siga —dijo el Director—. Está haciendo de ello una banalidad, sin descubrir su significado esencial. Cuando usted no pueda comprender un pensamiento como un todo, descompóngalo en sus partes, y estúdielas una por una.

—¿Qué significa precisamente la expresión "circunstancias dadas"? —preguntó Paul.

—Significa el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la *mise-en-scene*, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel.

"*Si* es el punto de partida; el desarrollo, las circunstancias dadas. No puede existir uno sin el otro, si ha de poseerse la cualidad estimulante necesaria. Sin embargo, sus funciones en cierto modo difieren: el *si* impulsa a la imaginación dormida, en tanto que las *circunstancias dadas* construyen las bases para el mismo *si*. Y ambos, conjunta y separadamente, ayudan a crear el estímulo interno.

—¿Y qué quiere decir —preguntó interesado Vanya— "sinceridad en las emociones"?

—Precisamente lo que expresa: emociones vivas y humanas, sentimientos que el actor ha experimentado ya de por sí.

—Y luego —insistió Vayna— qué significa "sentimientos que parezcan verdaderos"?

—Al decirlo no nos referimos a sentimientos reales en sí, sino a algo muy cercano y análogo a ellos: a emociones reproducidas indirectamente, por la incitación de verdaderos sentimientos internos.

"En la práctica, es esto, aproximadamente, lo que ustedes tienen que hacer: primero, tienen que imaginar, a su modo pro-

pio las "circunstancias dadas" que la obra plantea y ofrecen la producción del realizador de ella y la propia concepción artística de ustedes. Todo este material provee de un plan general para hacer vivir al personaje que ustedes encarnarán, y las circunstancias que le rodean. Es indispensable que ustedes realmente crean en las posibilidades en general de esa vida, y así llegar a acostumbrarse a ello hasta sentirse, ustedes mismos, ligados a ella. Si logran esto, encontrarán que esas "emociones sinceras" o esos "sentimientos que parecen verdaderos" se desarrollan espontáneamente en ustedes.

"De todas maneras, cuando apliquen este tercer principio de la actuación, olvídense de sus sentimientos, porque estos son, con mucho, de origen subconsciente, y no sujetos a control directo. Dirijan toda su atención a las "circunstancias dadas". Están siempre a su alcance.

Ya para terminar la lección, dijo el Director:

—Puedo ahora complementar lo que afirmé en un principio sobre el *si*: su poder depende no sólo de su propia agudeza, sino también de la precisión que tenga el trazo general de las circunstancias dadas.

—Pero —interrumpió Grisha— ¿qué se deja al actor si todo es preparado por otros? ¡Fruslerías sólo!

—¿Qué quiere usted decir con fruslerías? —dijo Tortsov molesto—. ¿Se imagina usted que creer en la ficción imaginada por otro, y hacerla vivir, es una frusleria? ¿No sabe que trabajar, componer sobre un tema sugerido por algún otro, es mucho más difícil que inventar uno usted mismo? Se sabe de casos en que una mala obra adquirió fama universal por haber sido recreada por un gran actor. Y sabido es que Shakespeare recreaba historias ajenas. Y esto es lo que hacemos con la labor del dramaturgo: damos vida a aquello que está entre líneas, ponemos nuestros propios pensamientos en lo que el autor ha escrito, y establecemos nuestra propia relación con los otros personajes de la obra y las condiciones en que viven; infiltramos en nosotros mismos todos los materiales que recibimos del autor y el director, los trabajamos y complementamos con nuestra propia imaginación. Y este material llega a ser parte de nosotros, espiritual y aun físicamente. Nuestras emociones son sinceras, y como resultado último tenemos una actividad real, verdadera y productiva, totalmente, íntimamente entretejida a la trama de la obra.

"¡Y a esta tremenda labor le llama usted fruslerías sólo!
"No, ciertamente. Eso es creación y es arte.
Con estas palabras terminó la lección.

6

Hoy hicimos una serie de ejercicios, consistentes en plantearnos problemas que nosotros mismos poníamos en acción, tales como escribir una carta, arreglar un cuarto, buscar un objeto perdido. Esto, rodeado de toda suerte de suposiciones. El objeto, el propósito era ejecutar todo bajo las circunstancias que nosotros mismos habíamos creado.

A estos ejercicios el Director daba tanta importancia, que trabajaba de firme, entusiásticamente, en ellos.

Después de hacer un ejercicio con cada uno de nosotros, dijo:

—Este es el principio del buen camino. Lo encontraron ustedes por propia experiencia. Por ahora no debe haber otra manera de ponerse en contacto con una parte o una obra. Para entender la importancia de éste, el punto correcto de partida, comparen lo que acaban de hacer con lo que hicieron en la función de prueba. Con las excepciones de escasos y accidentales momentos en la actuación de María y la de Kostya, todos ustedes empezaron su labor justamente por donde debían terminarla. Estaban decididos a despertar fuertes emociones en sí mismos y en el público desde un principio, a ofrecer imágenes vivas y al mismo tiempo a exhibir todas sus cualidades internas y sus dones externos. Este proceder erróneo condujo naturalmente a la violencia. Para evitar tales errores, recuerden siempre que cuando se comienza a estudiar un papel, debe primero reunirse todo el material que tenga alguna relación con él, y suplementarlo con más y más imaginación, hasta haber alcanzado tanta semejanza con la vida, que sea fácil creer en lo que están ustedes haciendo. Al principio, olvídense de sus propios sentimientos. Cuando las condiciones internas se hayan preparado, y bien, los sentimientos saldrán a la superficie por sí mismos.

CAPITULO IV

Imaginación

1

El Director nos pidió que fuésemos hoy a su apartamiento a tomar nuestra lección. Nos hizo sentar y acomodarnos en su estudio, y empezó:

—Ustedes saben ahora que nuestra labor en una obra comienza con el empleo del *si* como una palanca que nos levanta de la vida diaria al plano de la imaginación. La obra, y sus partes, son la invención, el producto de la imaginación del autor; un todo hecho del *si* considerado en diversos momentos y de circunstancias dadas, creadas por aquél. El Arte es un producto de la imaginación, como debe serlo el trabajo de un dramaturgo. La finalidad de un actor debe ser emplear su técnica para convertir la obra en una realidad teatral. Y en este proceso la imaginación juega, con mucho, la parte más considerable.

Señaló hacia las paredes del estudio, cubiertas con todos los diseños imaginables para decorados y escenarios.

—Miren ustedes —nos dijo—, todos estos son trabajos de uno de mis artistas preferidos, ya muerto. Era un hombre extraño, que gustaba de diseñar sets para obras que aun no se habían escrito. Tomen por ejemplo éste para el último acto de la obra que Chejov planeaba escribir apenas antes de su muerte, acerca de una expedición perdida en las heladas regiones del Norte.

"¿Quién creería —añadió— que esto fue pintado por un hombre que en toda su vida no pasó más allá de los suburbios de Moscú? Hizo una escena ártica sacada sólo de lo que veía alrededor suyo, aquí, cada invierno, y de relatos, publicaciones científicas, y fotografías. Con todo este material su imaginación pintó un cuadro.

Nos hizo mirar luego hacia otra pared, en la que había una serie de paisajes, vistos de diferentes maneras: en cada uno había la misma fila de pequeñas casas cercanas a una arboleda de pinos, excepto que la época del año, la hora del día y las condiciones del tiempo variaban. Más allá, en la misma pa-

red se veía el mismo paraje sin casas, con sólo un claro, o un lago, y diferentes clases de árboles. Evidentemente, el artista se complacía en hacer un diferente arreglo de la naturaleza, y, en relación, de la vida de los seres humanos a ella adaptados. En todos sus cuadros construía y derrumbaba casas y pueblos, cambiaba el aspecto del lugar, cambiaba de sitio las montañas.

—Y aquí tienen algunos bocetos para una obra inexistente sobre la vida interplanetaria —señaló Tortsov otros diseños y acuarelas—. Para realizarlos, el artista necesitó no sólo imaginación sino fantasía.

—¿Cuál es la diferencia entre una y otra? —preguntó un estudiante.

—La imaginación crea cosas que pueden ser o suceder, en tanto que la fantasía inventa cosas que no existen, que nunca han sido o que nunca serán. Y aun, ¿quién sabe?, acaso puedan llegar a ser. Cuando la fantasía creó la Alfombra Mágica, ¿quién pudo pensar que un día podríamos volar a voluntad a través del espacio? Tanto la imaginación como la fantasía son indispensables para un pintor.

—¿Y para un actor? —dijo Paul.

—¿Qué cree usted? ¿Provee el dramaturgo de todo lo que el actor necesita saber sobre la obra? ¿Puede usted, en un centenar de páginas, dar cuenta cabal de la vida de sus personajes? ¿Nos da el autor, por ejemplo, detalles suficientes de lo sucedido antes del principio de la acción? ¿Le deja a usted saber lo que sucederá cuando la obra termine, o lo que ocurre tras las escenas? El dramaturgo es, a menudo, exiguo en comentarios. En su texto, todo lo que se puede encontrar será: *Los mismos y Pedro,* o bien, *Sale Pedro.* Pero uno no puede surgir del aire, o desaparecer en él. Nosotros nunca creemos en una acción tomada *en general: él se levanta, pasea de arriba abajo, agitado, ríe, muere.* Hasta las características nos son dadas en forma lacónica, tal como: *Un joven de aspecto agradable. Fuma mucho.* Difícilmente hay aquí base suficiente para crear, entera, la imagen externa de este personaje, sus modales, su manera de andar.

—¿Y qué puede decirse de las líneas? ¿Es suficiente con aprenderlas?

—Lo que se nos da ¿pinta el carácter de los personajes, da a usted todo el matiz de sus pensamientos y sus sentimientos, de sus impulsos y sus actos?

"No. Todo esto debe ser hecho más completa y profundamente por el actor. Y en este proceso creativo, la imaginación le conduce.

La lección fue interrumpida en este punto por la visita inesperada de un famoso actor extranjero. Nos habló ampliamente de sus triunfos, y cuando se fue, el Director comentó, con una sonrisa:

—Desde luego exagera; pero una persona impresionable como él, cree realmente todo lo que dice. Los actores estamos tan acostumbrados a adornar los hechos con detalles que sacamos de nuestra propia imaginación, que llevamos el hábito a la vida ordinaria. En ella, ciertamente, los detalles imaginarios son tan superfluos como son necesarios en el teatro.

"Hablando de un genio no puede decirse que miente: ve la realidad con ojos diferentes a los nuestros. ¿Es justo culparle si su imaginación le hace llevar anteojos rosa, azules, grises o negros?

"Admito que yo mismo tengo que mentir muy a menudo, cuando como artista o como director, tengo algo que ver con una obra o con una parte que no me atrae. En tal caso, mis facultades creativas se paralizan. Debo encontrar algún estimulante, y así, empiezo a decir a todos cuán interesado estoy en mi labor. Me siento obligado a buscar empeñosamente todo lo que pueda ser interesante, y a exaltarlo. De esta manera mi imaginación se siente espoleada. Si fuera yo solo en hacer este esfuerzo, no podría realizarlo; pero trabajando con otros uno debe respaldar sus propias mentiras. A menudo sucede que estas mismas pueden usarse como material para un papel o una producción.

—Si la imaginación tiene tal importancia para el actor —preguntó Paul tímidamente— ¿qué debe hacer si carece de ella?

—Debe desarrollarla —contestó el Director— o dejar el teatro. De otra manera caerá en manos de directores que suplirán esa falta con su propia imaginación, y él mismo llegaría a no ser nada más que un peón. ¿No les sería mejor apoyarse en la suya propia?

—Eso, temo que es bien difícil —objeté.

—Todo depende de la clase de imaginación que usted tenga —dijo el Director—. Aquella que tiene de por sí iniciativa puede desarrollarse sin un esfuerzo determinado, y trabajará invariablemente y sin cansarse, lo mismo esté usted despierto que dormido. Hay la imaginación falta de iniciativa, pero es fácil despertarla y mantenerla activa tan pronto como algo se le sugiere. La imaginación que no responde a sugestiones presenta un problema más difícil, porque el actor toma aquéllas de una manera sólo externa, formal. Y en tal caso, su desarrollo es pesado y difícil, y hay poca esperanza de éxito a menos que el actor haga un gran esfuerzo.

¿Tiene iniciativa mi imaginación?

¿Responde a las sugestiones? ¿Puede desarrollarse por sí misma?

No me dejaban en paz estas preguntas. Ya por la noche, me encerré en mi habitación, me instalé cómodamente en el sofá rodeándome de cojines, cerré los ojos, y comencé a pensar improvisando. Pero mi atención se distraía con unas manchas de color que cruzaban de continuo por mis párpados cerrados, y apagué las luces suponiendo que causaban esa sensación.

¿En qué debería pensar? Mi imaginación me mostró unos árboles, un gran bosque de pinos mecidos suave y rítmicamente por la brisa. Me parecía aspirar el aire fresco.

¿Por qué... en medio de esta calma... puedo oír el tic-tac de un reloj?

¡Me quedé dormido!

Claro. Me di cuenta de que no debía imaginar cosas sin un propósito previo.

Así, subí en un aeroplano, volando sobre las copas de los árboles, sobre los campos, los ríos y las ciudades... Tic, tac, sigue marcando el reloj... ¿Quién ronca? Yo no soy, de seguro... Me caí... He estado dormido mucho rato... El reloj da las ocho...

2

Quedé tan desconcertado por el fracaso de mis intentos para ejercitar mi imaginación en casa, que así se lo dije al Director en nuestra lección de hoy.

—No tuvo éxito porque cometió usted una serie de errores —me explicó—. En primer lugar, forzó su imaginación en lugar de estimularla. Luego, trató de pensar sin tener un sujeto interesante para ello. Su tercer error fue hacer pasivos sus pensamientos. La actividad, en la imaginación, es de la mayor importancia: primero es acción interna, luego se hace acción externa.

Hice notar que en cierto sentido yo había estado activo, puesto que volaba, y a gran velocidad.

—¿Cuando usted va confortablemente reclinado en el asiento de un tren expreso, está usted activo? —preguntó el Director—. El maquinista trabaja, pero el pasajero es pasivo. Desde luego, si usted se ocupa de algo interesante, de algún asunto importante, si conversa o discute, o escribe un reporte, estando en el tren, entonces sí podría decir, con fundamento, que hay

acción. En ese vuelo en aeroplano, el piloto trabajaba, pero usted no hacía nada. Podría decir que estaba activo si se hubiera ocupado de los controles, o de tomar fotografías topográficas.

"Quizás puedo también explicarle esto recurriendo al juego favorito de mi sobrinita.

"¿Qué haces?", me pregunta.

"Bebo el té", le contesto.

"Pero", dice ella, "si fuera aceite purgante, ¿cómo lo beberías?"

"Entonces me obligo a recordar el sabor del aceite, y a mostrarle el asco que siento, y cuando lo logro, la niña rompe a reír.

¿Dónde estás sentado?

"En una silla", le replico.

"Pero si estuvieras sentado sobre una estufa caliente, ¿qué harías?"

"Me obligo a pensar en la estufa ardiendo, y trato de ver cómo salvarme de morir achicharrado. Cuando lo logro, la niña se lamenta, y exclama: "No quiero jugar más" Si yo insistiera, ella terminaría por echarse a llorar. ¿Por qué no piensa usted en un juego semejante como ejercicio para despertar su actividad?"

Le interrumpí haciendo ver que eso era algo elemental, y pidiéndole me dijera cómo desarrollar la imaginación de otra manera más ingeniosa.

—No se precipite —dijo él.— Ya habrá tiempo de sobra. Ahora sólo necesitamos ejercicios que se relacionen con las cosas simples que nos rodean.

"Tome usted, por ejemplo, nuestra clase, aquí mismo. Este es un hecho real. Supóngase que cuanto le rodea, y el maestro y los estudiantes, permanecen igual, como están. Ahora, con el mágico *si*, me coloco por mí mismo en el plano de lo imaginario, cambiando nada más que una circunstancia: la hora del día. Digamos, no son las tres de la tarde sino las tres de la madrugada.

"Use su imaginación para justificar que una lección dure hasta tan tarde, y de esta sencilla circunstancia se deducirá toda una serie de consecuencias. En casa, su familia estará inquieta por usted. No hay teléfono y no puede avisarles. Otro estudiante no podrá asistir a la fiesta donde le esperaban. Un tercero vive en las afueras y no tiene idea de cómo llegará a casa, pues los trenes ya no corren a esta hora.

"Todo esto trae consigo cambios externos tanto como internos, y da un tono diferente a lo que usted tenga que hacer.

"O intente tomar otro ángulo:

"La hora del día es la misma: las tres de la tarde. Pero suponga que la época del año es la que ha cambiado: en lugar de invierno, es primavera. El aire es diáfano, y afuera hace calor hasta en la sombra.

"Ya le veo sonreír. Después de la clase tendrá tiempo de pasear. Decida lo que intenta hacer, justifique su decisión con las suposiciones necesarias, y también ahora tendrá fundamento bastante para un ejercicio.

"Esto es nada más que uno de los innumerables ejemplos de cómo usted puede aprovechar sus facultades internas para cambiar las cosas materiales con las que se relaciona. No trate de desentenderse de ellas. Al contrario, inclúyalas en su vida imaginaria.

"Esta clase de transformación tiene un lugar efectivo en nuestros más comunes y familiares ejercicios. Podemos usar sillas ordinarias para lograr cualquier cosa que la imaginación de un autor o un director nos exija: casas, manzanas enteras de ellas, barcos, árboles. No importa que encontremos increíble que esta silla es sólo eso, un objeto particular, porque aun sin esa creencia podremos obtener la sensación que despierta.

3

—Hasta ahora —dijo el Director al comenzar la clase hoy— nuestros ejercicios para el desarrollo de la imaginación han tenido, en mayor o menor grado, relación con hechos materiales, como los muebles, o con realidades de la vida, como las estaciones. Ahora voy a *transferir* nuestro trabajo a un plano diferente. Prescindamos del tiempo, el lugar y la acción hasta donde a sus accesorios externos se refiere, y ustedes harán todo trabajando directamente con su intelecto. Ahora —preguntó dirigiéndose a mí—, ¿dónde querría usted estar, y a qué hora?

—En mi cuarto, y de noche— contesté.

—Bien. Si yo en su lugar me llegara cerca de la casa, me sería necesario ir hasta ella, subir los escalones exteriores, llamar a la puerta, pasar por ella, y en suma, toda una serie de actos que me llevaran a estar en mi propio cuarto.

"¿Ve usted el picaporte? ¿Siente que da vuelta? ¿Cede la puerta abriéndose? Ahora, ¿qué hay frente a usted?

—Precisamente frente a mí, el armario y un buró.

—¿Qué ve a su izquierda?

—El sofá y la mesa.

—Camine de un lado a otro; viva en su cuarto. ¿En qué está pensando?

—Encontré una carta que recuerdo no haber contestado, y no sé qué hacer.

—Evidentemente, usted *está* en su cuarto —declaró Tortsov—. Ahora, ¿qué va usted a hacer?

—Depende de la hora —dije.

—Eso —dijo él aprobando— es una observación razonable. Digamos que son las once de la noche.

—La mejor hora —repuse—. Todos en la casa duermen ya.

—¿Precisamente, por qué —preguntó— quiere usted que haya quietud?

—Para convencerme de que soy un actor, un trágico.

—Está muy mal que quiera emplear su tiempo en tan pobre propósito. ¿Cómo piensa convencerse de ello?

—Actuando, sólo para mí, algún papel trágico.

—¿Cuál papel? ¿Otelo?

—¡Oh, no! —exclamé—. No podría actuar Otelo en mi cuarto, donde cada rincón produce asociaciones y me vería llevado simplemente a reproducir lo que ya hice antes.

—Entonces, ¿qué va usted a actuar? —preguntó el Director.

No contesté, porque no lo había decidido. El preguntó entonces:

—¿Qué hace usted ahora?

—Busco por todo el cuarto. Quizás algún objeto, una cosa cualquiera que me sugiera un tema creativo.

—Bueno —urgió él—. ¿Todavía no encuentra nada?

Empecé a pensar en voz alta: "Atrás del armario hay un rincón oscuro, donde, precisamente a la derecha, se encuentra un gancho del que una persona podría colgarse. *Si* yo quisiera ahorcarme, ¿qué debería hacer?

—¿Sí? —urgió el Director.

—Desde luego, primero que nada, necesito encontrar alguna soga, o un cinturón, o algo semejante...

—¿Qué hace usted ahora?

—Voy a ver en mis gavetas, en los anaqueles, y el armario, buscando aunque sea una tira de paño.

—¿Y no ve nada?

—Sí, ya la tengo. Pero por desgracia el gancho no está suficientemente alto; mis pies tocarían el suelo.

—Eso es un inconveniente —convino el Director—. Busque otro gancho.

—No hay ningún otro que pudiera sostenerme.

—Entonces tal vez sea mejor que siga usted vivo, y se ocupe de algo más interesante y menos emocionante.

—Agoté mi imaginación —declaré.

—No me sorprende —dijo—. Su trama no era lógica. Era lo más difícil llegar como conclusión lógica al suicidio sólo por-

que usted considerara un cambio en su actuación. Nada más razonable entonces que su imaginación quedase detenida al hacerla trabajar partiendo de una premisa dudosa a una conclusión estúpida.

"No obstante, este ejercicio ha constituído una demostración de un nuevo modo de usar la imaginación en un lugar donde todo le era familiar a usted. Pero ¿qué haría si fuese llamado a imaginar una vida no familiar?

"Suponga usted que hace un viaje alrededor del mundo. Usted debe no pensar en ello en términos *generales* o *aproximados,* o *de algún modo,* porque todos estos términos no son propios del arte, sino que debe hacerlo con todos los detalles requeridos para tan amplia empresa. Manténgase usted siempre en íntimo contacto con la lógica y lo coherente. Esto le ayudará a mantener los sueños insubstanciales y engañosos alejados de los hechos firmes y reales.

"Ahora quiero explicarles cómo pueden aprovechar los ejercicios que hemos estado haciendo, combinándolos de diversas maneras. Pueden decirse a sí mismos: "Seré simple espectador atento a lo que la imaginación pinte para mí, sin tomar parte entretanto en esa vida imaginaria". O si deciden unirse a las actividades de esta misma vida imaginaria, pueden mentalmente representarse sus asociaciones, y luego volver a ser espectadores pasivos.

"Al fin se cansarán de ser sólo observadores y querrán actuar. Entonces, como participantes activos de la vida imaginaria, acabarán por no verse a sí mismos, sino sólo lo que les rodea, y a esto responderán en su interior, porque ya son, realmente, parte de ello mismo.

4

Hoy el Director inició sus explicaciones diciéndonos lo que debe hacerse siempre cuando el Autor, el Director y los demás que colaboran en una producción, desatienden cosas que necesitamos saber.

Debemos, antes que nada, tener una ininterrumpida serie de circunstancias dadas en medio de la cual se desarrolla nuestro ejercicio. En segundo lugar, debemos disponer de una sólida línea de visiones internas en relación con esas circunstancias, de manera que éstas queden *ilustradas* por nosotros. *En todo momento, estando en la escena, durante cada uno de los momentos en los que se desarrolla la acción de la obra, debemos estar atentos tanto a las circunstancias externas que nos ro-*

dean (el montaje material que constituye la producción) como a la cadena de circunstancias internas que hemos imaginado por nosotros mismos para ilustrar nuestras partes.

De esos momentos deberá formarse una serie continuada de imágenes, algo como la cinta de una película. Y en tanto que estemos actuando creativamente, esta película deberá proyectarse dentro de nosotros mismos, en la pantalla de nuestra visión interna, haciendo vivas las circunstancias en medio de las cuales nos movemos. Además, estas imágenes internas, creando una disposición de ánimo correlativa, despiertan emociones que nos mantienen siempre dentro de los límites de la obra.

—En cuanto a estas imágenes —prosiguió el Director— ¿es correcto decir que las sentimos existir dentro de nosotros mismos? Poseemos la facultad de ver cosas que no son, mediante su representación mental. Tomemos este candelero: existe independientemente de mí. Lo miro, y tengo la sensación de que dirijo hacia él lo que podría llamarse tacto visual. Ahora cierro los ojos, y veo, otra vez, el candelero en la pantalla de mi visión interna.

"El mismo proceso tiene lugar tratándose de los sonidos. Oímos ruidos imaginarios con un oído interno, y aun percibimos las fuentes de estos sonidos, en la mayoría de los casos siendo independientes de nosotros, existiendo fuera.

"Pueden ustedes probar esto de diversos modos, como darse cuenta coherente de su vida total en términos de imágenes grabadas en la memoria. Podrá parecer difícil; pero creo que encontrarán que ese trabajo no es en realidad tan complicado como parece.

—¿Por qué es así? —preguntaron varios estudiantes.

—Porque, no obstante que nuestros sentimientos y experiencias emocionales son variables e inasequibles, lo que se ha visto es, puede decirse, más sustancial. Las imágenes son mucho más firme y fácilmente fijas en la memoria visual, y pueden ser reproducidas a voluntad.

—¿El problema es, entonces, cómo crear el cuadro general, por entero? —pregunté.

—Esa cuestión —contestó el Director, levantándose— la discutiremos en nuestra próxima clase.

5

—Hagamos una película imaginaria —propuso el Director al entrar hoy. —Escogeré un tema pasivo, porque éste necesitará más trabajo. No me interesa tanto la acción en sí misma

cuanto la relación que establezcamos con aquél. Sugiero que usted, Paul, viva la vida imaginaria de un árbol.

—Bien —dijo Paul decidido— soy un roble viejísimo. Sin embargo, aunque lo diga, no lo creo realmente.

—En ese caso —sugirió el Director— por qué no se dice a sí mismo: "Yo soy yo; pero *si* yo fuera un viejo roble, colocado en determinadas condiciones, ¿qué haría?" Y decida dónde está usted: en un bosque, en un prado, en lo alto de una montaña, donde más le guste.

Paul frunció el entrecejo, y finalmente decidió que estaba en una elevada planicie cercana a los Alpes. A la izquierda, sobre una loma, se elevaba un castillo.

—¿Qué ve usted en las cercanías? —preguntó el Director.

—Veo un follaje espeso, que se agita y susurra.

—Ciertamente —asintió Tortsov—. Allá arriba el viento debe soplar fuerte.

—En mis ramas —continuó Paul— veo nidos de pájaros.

El Director le incitó entonces a describir al detalle su imaginaria existencia de roble.

Cuando tocó el turno a Leo, hizo una elección desafortunada imaginándose ser una casita, con un jardín, en un parque.

—¿Qué ve usted? —preguntó el Director.

—El parque —fue la respuesta.

—Pero usted no puede ver a la vez el parque entero. Debe decidirse por algún sitio del mismo. ¿Qué hay precisamente frente a usted?

—Una cerca.

—¿Qué clase de cerca? —Leo quedó callado, por lo que el Director prosiguió—: ¿De qué está hecha esa cerca?

—¿Qué material?... De hierro colado.

—Descríbala. ¿Qué forma tiene?

Leo corrió su dedo alrededor de la mesa, durante un rato. Evidentemente, nada podía pensar además de lo que había dicho.

—No le entiendo. Debe usted hacer una descripción más clara.

Era obvio que Leo no hacía ningún esfuerzo para activar su imaginación. Me preguntaba qué provecho posible podía sacarse de ese pensar pasivo, y así lo dije al Director.

—En mi método de poner a trabajar la imaginación de un estudiante —explicó él— hay ciertos puntos que deben hacerse notar. Si la imaginación está inactiva, haga una pregunta sencilla. El estudiante tiene que contestarla, puesto que se le ha interrogado. Si responde sin pensar en lo que dice, no acepto su respuesta. Entonces, a fin de dar una contestación más satisfactoria, debe, o bien activar su imaginación, o hacer más próximo el sujeto a su mente por medio de un razonamiento lógico.

El trabajo imaginativo es a menudo preparado y dirigido de esta manera consciente, intelectual. El estudiante, entonces, ve algo, sea en su memoria, sea en su imaginación: ciertas imágenes visuales definidas se le presentan delante. Por un instante, vive como en su sueño. Después, otra pregunta, y el proceso se repite. Así una tercera y una cuarta vez manteniendo y prolongando ese instante hasta hacerlo algo aproximado al cuadro general. Lo que más valor tiene de ello es que la ilusión ha sido entresacada de las propias imágenes internas del estudiante. Una vez que esto se ha logrado, él mismo puede repetirlo una, dos o más veces. Mientras más a menudo lo haga, más profundamente grabará en su memoria las cosas, y más profundamente las vivirá.

"Es verdad que a veces tenemos que tratar con imaginaciones lentas y perezosas, que no responden ni a las más simples sugestiones. Entonces sólo queda un recurso: no solamente propongo una cuestión, sino que también sugiero la respuesta. Si el estudiante puede aprovecharla, de allí partirá; si no, la cambiará poniendo otra cosa en su lugar, y en cualquier caso se ha visto obligado a usar su propia visión interna. Al fin, algo de una ilusoria existencia se ha creado, aun si el material ha sido sólo en parte contribución del estudiante. El resultado podrá no ser del todo satisfactorio, pero algo se habrá logrado.

"Antes de este intento, el estudiante no tenía en todo caso imagen alguna en su visión mental, o la tenía vaga, confusa; después de ese esfuerzo puede ver algo definido, y aun vivo. El campo está preparado para que el maestro o el Director hagan nueva siembra. Este es el lienzo en el que el cuadro va a ser pintado. Además, el estudiante ha aprendido el método por el cual puede manejar su imaginación y ocuparla con problemas que su propio intelecto le sugiera. Se formará el hábito de luchar deliberadamente con la pasividad e inercia de su imaginación, y eso es un gran paso hacia adelante.

6

Hoy continuamos los ejercicios para desarrollar nuestra imaginación.

—En nuestra última lección —dijo el Director a Paul— usted me dijo *quién* o *qué* era, *dónde* estaba usted, y lo que veía, con su visión interior. Ahora descríbame lo que su oído interno percibe, siendo usted un imaginario y viejo roble.

Al principio Paul no pudo oír nada.

—¿No oye nada en el prado, a su alrededor?

Paul dijo entonces que podía oír a las ovejas y las vacas masticar el pasto, el cencerro de las reses y las charlas de las campesinas descansando de sus labores.

—Ahora dígame *¿cuándo* sucede todo esto en su imaginación? —dijo Tortsov interesado.

Paul dijo que en tiempos del feudalismo.

—Entonces, usted, como un viejo roble, ¿podrá percibir sonidos, ruidos característicos de la época?

Paul reflexionó un momento, y luego dijo que oía a un juglar errante, camino del castillo vecino, donde se celebraría una fiesta.

—¿Por qué está usted aislado en el campo?

Paul respondió al Director dando la siguiente explicación: Toda la colina en la que se levantaba el solitario roble estaba antiguamente cubierta por un espeso bosque. Pero el barón del castillo vecino estaba en constante peligro de ataque, y temiendo que el bosque pudiera proteger el movimiento de las fuerzas enemigas que en él podían esconderse, lo mandó talar. Sólo al viejo y poderoso roble se le permitió quedar en pie. Esto, para que protegiera un salto de agua que brotaba a su sombra, y que proveía del agua necesaria a los rebaños del dueño del castillo.

—Hablando en términos generales —observó el Director— esta cuestión: *por qué razón,* es en extremo importante. Obliga a ustedes a definir el objeto de sus meditaciones, sugiere el futuro, y les impulsa a la acción. Un árbol, desde luego, no puede tener una finalidad activa; no obstante, puede tener alguna significación activa, y puede servir a algún propósito.

Paul intervino sugiriendo:

—El roble es el punto más elevado de la vecindad. Por ello, sirve como lugar de observación; es una protección en caso de ataque.

—Ahora —dijo entonces el Director— que su imaginación gradualmente ha acumulado una cantidad suficiente de circunstancias dadas, comparemos todo esto con el principio de esta parte del trabajo: primero todo lo que usted podía pensar fue que era un roble que se levantaba en un prado. Su visión interna estaba llena de generalidades, nublada como un negativo mal revelado. Ahora puede usted sentir la tierra bajo sus raíces. Pero está privado de la acción necesaria para la escena. Por lo tanto, hay que dar un paso más: debe encontrar alguna nueva circunstancia que le incite emocionalmente y le impulse a la acción.

Paul se esforzó en conseguirlo, pero no pudo pensar en nada.

—En ese caso —agregó el Director— tratemos de resolver el problema indirectamente. Primero, dígame a qué es más sensible en la vida real. ¿Qué cosa, más a menudo y más que

ninguna otra, despierta sus sentimientos, su temor o su alegría? Le pregunto esto completamente aparte del tema de su vida imaginaria. Cuando usted conoce las inclinaciones de su propia naturaleza, no es difícil adaptarlas a circunstancias imaginarias. Nombre usted algún rasgo, una cualidad, un interés, que sea típico en usted.

—Me produce verdadera emoción cualquier clase de pelea —repuso Paul luego de una breve reflexión.

—En ese caso, una incursión enemiga es lo que necesitamos. Las fuerzas enemigas del ducado vecino están ya trepando por la colina en que usted se levanta. La lucha comenzará ahora en cualquier momento. Sobre usted lloverán flechas de los arqueros enemigos, y algunas le serán arrojadas ardiendo. Fíjese ahora, y decida, antes que sea demasiado tarde, ¿qué haría si esto realmente le sucediera?

Paul no pudo hacer más que turbarse íntimamente, incapaz de hacer nada. Finalmente exclamó:

—¿Qué puede hacer un árbol para salvarse, estando fuertemente arraigado al suelo, sin poder moverse?

—Para mí, su agitación, su esfuerzo, es suficiente —dijo el Director con satisfacción evidente—. Ese problema particular es irresoluble, y no se puede culpar a usted si el tema no tiene acción en sí.

—¿Entonces por qué lo propuso usted?

—Sólo para probarles que aun un tema pasivo puede producir un estímulo interno y una incitación, un reto a la acción. Este es un ejemplo de cómo todos nuestros ejercicios, para desarrollar la imaginación, les enseñan a preparar el material, las imágenes internas, para su propio rol.

7

Al comenzar la lección de hoy, el Director hizo algunas consideraciones sobre el valor de la imaginación, que refresca y repule algo que el actor ya ha preparado y utilizado.

Nos demostró cómo introducir una nueva suposición en nuestro ejercicio sobre el loco detrás de la puerta, con un cambio completo de orientación.

—¡Adáptense a las nuevas condiciones, presten atención a lo que éstas les sugieran, y actúen!

Y actuamos con tales ánimos y emoción tan verdadera, que fuimos felicitados.

El final de la lección fue dedicado a resumir todo lo ya realizado.

—Cada invención, producto de la imaginación del actor,

debe ser completamente trabajada y firmemente construida sobre la base de los hechos. Debe poder responder a toda cuestión (cuándo, dónde, por qué y cómo) que el actor se proponga por sí cuando va llevando sus facultades de inventiva hasta hacer cada vez más definido el cuadro de su existencia imaginaria. Algunas veces no será necesario todo este esfuerzo consciente e intelectual. Su imaginación puede trabajar intuitivamente. Pero han podido ver ustedes por sí mismos que no se puede contar con esto, porque imaginar sólo *en general*, sin un tema bien definido y totalmente establecido, es una labor estéril.

"Por otra parte, llegar a la imaginación de una manera consciente y razonada, a menudo produce sólo un falso presentimiento de la vida, falto de vitalidad. Esto no cuenta para el teatro. Nuestro arte demanda del actor que toda su naturaleza intervenga activamente, que se entregue, en cuerpo y alma, a su parte. *Debe sentir el impulso a la acción tanto física como intelectualmente* porque la imaginación, que no tiene sustancia corpórea, puede afectar de manera refleja nuestra naturaleza física y hacerla actuar. Esta facultad es de la mayor importancia en nuestra técnica de la emoción.

"Por lo tanto: *Todos y cada uno de los movimientos que ustedes hacen en la escena, cada palabra que dicen, son el resultado directo de la vida normal de su imaginación.* Si ustedes dicen líneas o hacen algo mecánicamente, sin tener cuenta cabal de quiénes son, de dónde han venido, por qué, qué quieren, a dónde van y qué harán cuando lo consigan, estarán actuando sin imaginación. Y durante ese tiempo, corto o largo, estarán ustedes faltos de realidad, y no serán nada más que máquinas a las que se les ha dado cuerda: autómatas.

"Si ahora les hago una pregunta perfectamente sencilla: "¿Hace frío hoy?", antes de contestar, aunque sólo fuera *sí* o *no hace frío* o *no me he dado cuenta*, deberían ustedes, en su imaginación, volver a la calle y recordar cómo caminaban por ella, deberían probar sus sensaciones recordando cómo iba vestida la gente que encontraron, si traían cuellos volteados hacia arriba, cómo la nieve crujía bajo sus pies, y solamente entonces podrán ustedes contestar mi pregunta.

"Si se ciñen estrictamente a esta regla en sus ejercicios, no importa a qué parte de nuestro programa pertenezcan éstos, se encontrarán con que su imaginación se desarrolla y fortalece.

CAPITULO V

Concentración de la Atención

I

Estábamos hoy trabajando en nuestros ejercicios cuando de pronto algunas de las sillas, colocadas a lo largo de las paredes, se cayeron. Al principio, quedamos confundidos, pero luego nos dimos cuenta de que alguien había levantado el telón. Mientras estábamos en el "salón" de María, nunca nos preocupamos de que hubiera un lado del mismo donde se podía estar o no: dondequiera que estuviésemos estaba bien. Pero al quedar abierta esa cuarta pared con su gran arco del proscenio, sentíamos que debíamos adaptarnos de continuo a ello. Se piensa entonces en la gente que le está mirando a uno; procura uno ser visto y oído por ella y no ya sólo por aquéllos que están en el cuarto con nosotros. Apenas un momento antes, el Director y su Asistente parecían un elemento natural aquí en el salón, pero ahora, desplazados a la luneta, venían a ser algo completamente diferente. Todos nos sentíamos afectados por el cambio. Por mi parte, comprendí que hasta que aprendiéramos a vencer el efecto de aquel gran agujero negro, no podríamos nunca avanzar una pulgada en nuestra labor. Paul, sin embargo, manifestó su confianza en que lo haríamos mejor con un nuevo ejercicio interesante. El Director respondió a esto:

—Muy bien. Podemos intentarlo. He aquí una tragedia que espero les hará no preocuparse del público:

"Tiene lugar aquí, en este apartamiento. María se ha casado con Kostya, quien es tesorero de una institución pública. Tienen un bebé recién nacido, precioso, y su madre lo está bañando en un cuarto contiguo al comedor. El marido revisa papeles y cuenta dinero: no su dinero, sino aquél a cuyo cuidado está, es decir, dinero que ha traído del banco. Un montón de fajos de billetes está sobre la mesa. Frente a Kostya, de pie, está el hermano menor de María, Vanya, un tipo enajenado, que le observa romper las fajillas de colores de los paquetes, y arrojarlas después al fuego, donde arden levantando una hermosa llama.

"Todo el dinero ha sido contado. María, pensando que su marido ha terminado su trabajo, lo llama para que vea al bebé en su baño. Vanya, el hermano medio loco, imitando lo que ha visto, incapaz de discernimiento, arroja algunos papeles al fuego, y luego el dinero en fajos enteros, que, para él, arden mucho mejor; así, delirante, arroja todos aquellos fondos, ¡el dinero que el tesorero trajo del banco! En este momento, Kostya vuelve, y ve el último paquete encenderse. Fuera de sí, se lanza a la chimenea derribando de un golpe a Vanya, que cae lanzando un gemido, y Kostya saca del fuego el último fajo a medio quemar.

"Su aterrorizada mujer llega corriendo y ve al hermano, que yace en el suelo. Trata de incorporarlo pero no puede; sus manos se manchan de sangre, y pide a Kostya que traiga agua. Pero él está ofuscado y no le escucha; entonces va ella misma. Desde el interior, un grito penetrante se oye: el niño ha muerto, ahogado.

"¿No es esta tragedia bastante para que ustedes se desentiendan del público?

El nuevo ejercicio nos interesó vivamente por su carácter melodramático y de sorpresa; y no obstante, nada logramos con él.

—Evidentemente —exclamó el Director— la atención del público es aún más poderosa que la tragedia que tiene lugar en escena. Puesto que así es, intentémoslo otra vez, pero bajando el telón. —El y su asistente volvieron del público a nuestro salón, el que una vez más se tornó hospitalario.

Comenzamos a actuar. Las partes descansadas al principio del ejercicio, resultaron bien; pero cuando llegamos a las partes dramáticas, me pareció a mí que cuanto hacía era inadecuado. Hubiera querido hacer mucho más de lo que sentía.

Este juicio mío quedó confirmado cuando el Director dijo:

—Al principio, actuaron correctamente, pero luego sólo pretendían actuar. Trataban forzadamente de expresar sus sentimientos; es decir, que no pueden achacarlo todo a que el telón estuviese antes levantado. No es lo único que les impedía hacer la vida apropiada en la escena, ya que con el telón abajo el resultado es el mismo.

Con el pretexto de que nos sentíamos molestos por tener observadores, fuimos dejados ostensiblemente solos para hacer de nuevo el ejercicio. En realidad fuimos observados a través de una abertura en el escenario, y se nos dijo luego que habíamos estado seguros pero mal.

—El defecto principal —dijo el Director— parece depender de su incapacidad para concentrar su atención, que todavía no está preparada para una labor de creación.

2

La lección de hoy tuvo lugar en el escenario de la escuela, pero con el telón levantado y sin las sillas que antes estaban delante de él. Nuestro saloncito se abría ahora completamente a la sala, con lo que se le quitaba su atmósfera de intimidad y quedaba convertido en un set teatral ordinario. En las paredes, corriendo en diversas direcciones, los cables eléctricos con bombillas estaban dispuestos para la iluminación. Se nos colocó en línea, cerca de las candilejas. Se hizo el silencio.

—¿A cuál de las muchachas se le cayó un tacón? —preguntó el Director de pronto.

Todas, afanosamente, se examinaban unas a otras el calzado, y estábamos por completo distraídos cuando el Director nos llamó la atención:

—¿Qué acaba de pasar aquí, en la sala? —preguntó.

No teníamos idea.

—¿Quieren decir que no se dieron cuenta de que mi secretario acaba de traerme varios papeles para que los firme? —Ninguno lo había visto—. Y eso, ¡también con el telón arriba! El secreto parece en extremo sencillo: *Para que ustedes se desentiendan de los espectadores, deben estar interesados en algo en escena.*

Esto me impresionó en seguida, porque me di cuenta de que desde el preciso momento en que me concentraba en algo tras las candilejas, cesaba de pensar en lo que sucedía delante de ellas.

Y recordé aquella vez en que ayudé a un hombre a recoger los clavos que se le habían caído en el piso del escenario, cuando ensayaba mis escenas de "Otelo". Entonces, ocupado por completo en el simple acto de recoger los clavos, y en la charla con aquel hombre, me olvidé por entero del agujero negro de más allá de las candilejas.

—Ahora se darán cuenta de que *un actor debe tener un punto de atención, y que este punto de atención no debe estar en la sala.* Mientras más atractivo sea el objeto de su atención, más se concentrará ésta. En la vida real hay siempre multitud de objetos que fijan nuestra atención; pero las condiciones en el teatro son diferentes e interfieren la vida normal del actor, así que *un esfuerzo* para fijar la atención se hace necesario. Llega a ser un requisito aprender de nuevo a mirar las cosas en escena, *y verlas.* En lugar de seguir discurriendo más ampliamente sobre el tema, les daré algunos ejemplos.

"Dejemos que las luces, que verán en un momento, ilustren para ustedes ciertos aspectos de los objetos, familiares a ustedes en la vida ordinaria, y en consecuencia igualmente necesarios en el escenario.

Se hizo la oscuridad completa, en escena y en la sala. A los pocos momentos apareció una luz sobre la mesa cercana al lugar donde estábamos sentados. En las tinieblas que nos rodeaban, esta luz brillaba haciéndose notar.

—Esta pequeña lámpara brillando en la oscuridad, —explicó el Director—, es un ejemplo del Objeto Próximo. Lo empleamos en los momentos de mayor concentración, cuando es necesario reunir toda nuestra atención para preservarla de que se disipe en objetos distantes.

Cuando las luces se encendieron otra vez, él continuó:

—Concentrar la atención en un punto luminoso, en medio de la oscuridad, es relativamente fácil. Repitamos el ejercicio en la luz.

Pidió a uno de los estudiantes examinar el respaldo de un sillón. A mí, estudiar el esmalte de imitación de la cubierta de una mesa. A un tercero se le dio un objeto de arte, a un cuarto un lápiz, a otro un trozo de cuerda, a otro más una cerilla, y así sucesivamente.

Paul empezó a desenredar su trozo de cuerda, y yo quise impedírselo ya que, le dije, el propósito del ejercicio era la concentración de la atención, no la acción: debíamos sólo examinar los objetos que nos habían dado y pensar sobre ellos. Paul no estuvo de acuerdo, así que consultamos nuestra diferencia de opinión con el Director, que dijo:

—La observación intensa de un objeto despierta naturalmente el deseo de hacer algo con él. Y esto, a su vez, intensifica la observación del mismo. Esta inter-reacción recíproca establece un contacto más estrecho con el objeto que ocupa la atención.

Cuando me volví a estudiar el dibujo de esmalte de la mesa, sentí deseos de levantarlo con un instrumento filoso. Esto me obligó a examinarlo más de cerca. Entre tanto, Paul se entregaba con entusiasmo a la tarea de desanudar su cuerda. Y todos los demás observaban atentamente sus diversos objetos o hacían algo con ellos.

Finalmente, decidió el Director:

—Ya veo que todos ustedes son capaces de concentrar su atención en el objeto próximo tanto en la oscuridad como a plena luz.

Después de esto hizo demostraciones, primero con luces y luego sin ellas, y con objetos a una distancia relativamente corta y otros más alejados. Nosotros urdíamos alguna historia imaginaria alrededor de ellos, y los manteníamos en el centro de nuestra atención tanto tiempo como nos era posible. Fuimos capaces de hacerlo también con las principales luces apagadas.

Tan pronto como éstas volvieron a encenderse, dijo Tortsov:

—Ahora busquen cuidadosamente a su alrededor y escojan alguna cosa, sea relativamente cercana o alejada, y concéntrense en ella.

Había tantas alrededor de nosotros, que al principio mis ojos sólo iban de la una a la otra. Por fin se fijaron en una estatuilla colocada sobre una repisa. Pero no pude mantenerlos mucho tiempo fijos en ella. Otras cosas en el cuarto los atraían.

—Es evidente que antes de que puedan establecer puntos de atención cercanos o distantes, tienen ustedes que aprender a *ver y mirar cosas* en el escenario —dijo el Director—. Esto es algo difícil de hacer enfrente de la gente y del arco del proscenio.

"En la vida ordinaria, ustedes caminan, se sientan, hablan y miran, pero en escena parecen perder todas estas facultades. Sienten la proximidad del público, y se dicen: "¿Por qué me están mirando?" Y hay que enseñar a ustedes, otra vez, cómo hacer todas estas cosas en público.

"Recuerden esto: Todos nuestros actos, hasta los más sencillos, aquéllos que nos son familiares en la vida diaria, se hacen forzados cuando aparecemos tras las candilejas ante un público de millares de gentes. He aquí por qué es necesario corregirnos a nosotros mismos, y aprender, de nuevo, a caminar, a movernos, a sentarnos, o recostarnos. Es esencial reeducarnos para ver o mirar, oír y escuchar en la escena.

3

—Escojan algún objeto —invitó hoy Tortsov, después que nos hubimos sentado en el abierto escenario—. Supongan que es esa tela de brocado que está allí, ya que tiene un atrayente y notable dibujo.

Comenzamos a mirar la tela cuidadosamente, pero él nos interrumpió:

—Eso no es mirar. Es sólo fijar la vista.

Tratamos de hacer menos fija nuestra mirada, pero no le convencíamos de que estuviésemos viendo aquello a lo que mirábamos.

—Más atentamente —ordenó.

Todos nos inclinamos hacia adelante.

—Todavía hay mucho de observación mecánica —insistió— y poco de atención.

Fruncimos el entrecejo, y me pareció a mí, con ello, estar más atento.

—Estar atento y parecerlo son dos cosas diferentes —dijo él—. Hagan la prueba por ustedes mismos, y vean cuál modo de mirar es real, y cuál es sólo una imitación.

Después de mucho, llegamos finalmente a fijarnos, de una manera tranquila, sin forzar los ojos, mirando la tela bordada. De pronto el Director rompió a reír, y volviéndose a mí dijo:

—¡Si pudiera fotografiarlo así como está! Usted no podría creer que ningún ser humano se forzara a sí mismo en tan absurda actitud. Los ojos casi se le salen de las órbitas. ¿Es necesario para usted esforzarse a ese extremo nada más para mirar algo? ¡Menos, menos! ¡Mucho menor esfuerzo! ¡Descanse! ¡Más...! ¿Le atrae tanto ese objeto que tiene que inclinarse hacia él? ¡Enderécese! ¡Más atrás! ¡Mucho más...!

Al cabo, pudo reducir en algo la tensión en que me hallaba. Este poco, sin embargo, fue muy importante para mí. Nadie puede tener idea de lo que es este descanso, a menos que haya estado en un escenario abierto, tullido de tanto forzar sus músculos.

—Una lengua locuaz o el movimiento mecánico de las manos y los pies, no pueden sustituir al ojo perspicaz. El ojo de un actor que mira un objeto, atrae la atención del espectador hacia los mismos puntos escogidos por él como aquéllos a los que debe mirar. De manera recíproca, un ojo sin expresión deja que la atención del espectador se distraiga de la escena.

Volvimos a las demostraciones con luces eléctricas.

—Les he mostrado a ustedes varios objetos tales como todos nosotros los conocemos y tenemos en la vida. Ustedes los han visto de la manera como un actor debería sentir que los ve en escena. Ahora voy a mostrarles cómo no debe mirárseles nunca, no obstante que casi siempre es así. Les mostraré los objetos con los cuales un actor, casi siempre también, está ocupado mientras permanece en las tablas.

Todas las luces volvieron a apagarse, y en la oscuridad vimos encenderse pequeños focos por todas partes. Su luz era dirigida al escenario y luego por toda la sala. De repente desaparecieron, y una luz intensa iluminó uno de los asientos en la luneta.

—¿Qué es eso? —preguntó una voz en la oscuridad.

—Es el Severo Crítico Teatral —respondió el Director—. Viene a un estreno para llamar poderosamente la atención.

Las pequeñas luces comenzaron a encenderse fugazmente otra vez, dejaron de hacerlo, y de nuevo apareció una luz intensa, esta vez sobre el asiento del *regisseur*.

Escasamente había ésta desaparecido cuando un foco, débil y opaco, se encendió en el escenario.

—Ese —dijo irónicamente el Director— es la pobre compañera de un actor a la que apenas le presta atención.

Después las pequeñas luces volvieron a brillar, y las intensas también, encendiéndose y apagándose, a veces simultáneamente, y otras no; era una orgía de luces. Me acordé de la función de prueba, de "Otelo", cuando mi atención estaba dispersa y accidentalmente, sólo en ciertos momentos, era yo capaz de concentrarla en un objeto próximo.

—¿Está claro ahora —preguntó el Director— que un actor debe escoger el punto de su atención en el escenario, en la obra, en su papel, en el ambiente, en el decorado? Este es el difícil problema que ustedes tienen que resolver.

4

Rakhmanov, el Asistente del Director, anunció hoy que éste le había pedido tomar su puesto en la clase para que hiciéramos prácticas.

—Presten ustedes toda su atención —pronunció en un tono vivo y seguro—. Su ejercicio será como sigue: seleccionaré un objeto para cada uno de ustedes. Lo mirarán fijándose bien en su forma, sus líneas, colores, detalles y características. Todo esto debe hacerse mientras yo cuento treinta. Entonces se apagarán las luces, así que ustedes no podrán ya ver el objeto; yo los llamaré para que lo describan. En la oscuridad, ustedes me dirán todo lo que su memoria visual haya retenido. Haremos una comprobación de ello con las luces encendidas, comparando lo que ustedes me hayan dicho del objeto en cuestión, con el mismo. Escuchen, comienzo:

—María: el espejo.

—¡Oh! ¡qué bien! ¿Es éste el que usted dice?

—No hagan preguntas inútiles. Hay un solo espejo en el cuarto, el único. Un actor debe ser un buen adivinador.

—Leo: el cuadro. Grisha: el candelero. Sonya: el álbum.

—¿El de piel? —preguntó ella con su melosa voz.

—Ya lo he dicho. No repito. Un actor debe tomar las cosas al vuelo. Kostya: la alfombra.

—Hay varias —contesté.

—En caso de no estar seguros, decidan por sí mismos. Pueden equivocarse, pero no titubear. Un actor debe tener resolución, presencia de ánimo. No se detengan a preguntar. Vanya: el tibor; Nicholas: la ventana; Dasha: el almohadón; Vassili: el piano. Una, dos, tres, cuatro, cinco... —Siguió contan-

do despacio hasta treinta—. Apaguen las luces. —Me llamó a mí primero.

—Me dijo usted que mirara una alfombra, y no pude decidirme en seguida; así, perdí algo del tiempo que...

—Sea breve, y vaya derecho al grano.

—La alfombra es persa. El fondo de la misma es de color café rojizo. Una gran orla bordea las orillas... —Seguí haciendo la descripción hasta que el Asistente pidió: "Luces".

—Todo lo que recordó estaba equivocado. No consiguió la impresión debida; lo hizo atolondradamente. Usted, Leo.

—No pude distinguir claro el asunto del cuadro, porque está muy lejos, y soy miope. Todo lo que distinguí fue una tonalidad amarilla en un fondo rojo.

—¡Luces! No hay ni rojo ni amarillo en la pintura. Grisha.

—El candelero es dorado: un artículo barato con colgantes de vidrio.

—¡Luces! El candelero es una pieza auténtica, un modelo Imperio. Usted estaba dormido.

—¡Apaguen! Kostya, describa la alfombra otra vez.

—Lo siento, no sabía que usted me volvería a pedir que lo hiciera.

—Nunca estén ahí sentados, ni un momento, sin hacer algo. Les advierto ahora que les examinaré dos veces o más, hasta tener idea exacta de sus impresiones. ¡Leo!

—¡No estaba atendiendo! —exclamó éste, sobresaltado.

Fuimos obligados a estudiar los objetos hasta el último detalle, y a describirlos. En mi caso, fui llamado cinco veces antes de que acertara del todo. Este trabajo intenso duró media hora. Nuestros ojos estaban cansados y nuestra atención fatigada al extremo. No hubiera sido posible continuar ni un momento en tal tensión. Así, la lección se dividió en dos términos, de media hora cada uno. Después de la primera parte, tomamos clase de baile. Luego regresamos e hicimos exactamente lo que antes, excepto que el tiempo de observación fue reducido de treinta a veinte segundos. El Asistente del Director hizo notar que el tiempo permitido a la observación podía eventualmente ser reducido a dos segundos.

5

El Director continuó su demostración hoy, con luces eléctricas.

—Hasta aquí —expuso— hemos tratado con objetos en forma de *puntos* de luz. Ahora voy a mostrarles un *círculo de atención*. Consistirá éste en una sección entera, de mayor o

menor dimensión, e incluirá una serie de puntos independientes de objetos. El ojo puede pasar de uno a otro de estos puntos, pero no deberá ir más allá del límite marcado por el círculo de atención.

Primero se hizo la oscuridad completa. Un momento después una gran lámpara fue encendida sobre la mesa, cerca de donde yo estaba sentado. La pantalla de la lámpara arrojaba su círculo de luz sobre mi cabeza y mis manos, iluminando intensamente el centro de la mesa, donde había un número de pequeños objetos que brillaban reflejando toda clase de diferentes colores. El resto del escenario y de la sala estaban sumidos en la oscuridad.

—El espacio iluminado en la mesa —explicó el Director—, ilustra lo que es un Círculo Reducido de Atención. Usted mismo, o mejor, su cabeza y sus manos, en las que la luz cae también, son el centro de ese círculo.

El efecto sobre mí fue como mágico. Todas las pequeñas chucherías sobre la mesa atrajeron mi atención sin forzarla y sin haber recibido ninguna instrucción sobre ello. Situado en un círculo de luz en medio de la obscuridad, se tiene la sensación de estar completamente solo. Me sentí aún más en casa dentro de este círculo de luz que estando en mi propio cuarto.

En tan reducido espacio uno puede emplear una atención concentrada en el examen de varios objetos hasta sus menores detalles, y también entrar en una más complicada actividad, tal como definir matices en el sentir y el pensar. Evidentemente el Director se dio cuenta de mi estado de ánimo, porque viniendo hasta el límite del escenario dijo:

—Tome nota en seguida de su actitud: es lo que llamamos Soledad en Público. Está usted en público porque todos estamos aquí, y es soledad porque está usted aislado de nosotros por el pequeño círculo de atención. Durante una función, y ante un público de miles de personas, usted siempre podrá encerrarse en sí mismo dentro de ese círculo como un caracol en su concha.

Después de una pausa, nos dijo que nos mostraría un Círculo Medio; volvió la oscuridad, el reflector iluminó entonces un área bastante extensa abarcando un grupo de varios muebles, una mesa, algunas sillas ocupadas por estudiantes, una esquina del piano, la chimenea con un gran sillón frente a ella. Me encontré situado en el centro del círculo medio de luz. Desde luego que no podíamos abarcar todo de una vez, sino teníamos que examinar el área parte por parte, objeto por objeto, y haciendo de cada cosa dentro del círculo, un punto independiente de observación.

La mayor desventaja era que el área más extensa producía medios tonos de luz que caían sobre cosas en realidad más

allá del círculo, de modo que la pared de sombra no parecía impenetrable.

—Ahora tienen ustedes el Gran Círculo —prosiguió Tortsov.

El salón entero se inundó de luz. Los otros cuartos permanecían a oscuras, pero pronto las lámparas se encendieron en ellos también, y el Director explicó:

—Ese es el más Grande Círculo. Sus dimensiones dependen del alcance de la vista de ustedes. Aquí, en este cuarto, he extendido el círculo lo más lejos posible. Pero si estuviéramos situados a la orilla del mar o en una llanura, el círculo sólo podría estar limitado por el horizonte. En la escena, estas perspectivas distintas son proporcionadas por lo pintado en el telón de fondo.

"Tratemos ahora de repetir los ejercicios que ya han hecho ustedes, excepto que esta vez tendremos todas las luces encendidas.

Se nos hizo sentar a todos alrededor de la mesa grande, con la gran lámpara. Yo estaba precisamente donde pocos momentos antes, cuando sentí por primera vez la sensación de estar solo en público. Ahora se suponía que renovábamos esa sensación a plena luz, con sólo limitar mentalmente el círculo de atención.

Habiéndose malogrado nuestro intento, el Director no explicó el porqué:

—Cuando tienen ustedes una zona de luz limitada por la oscuridad —hizo notar— todos los objetos dentro de ella atraen su atención porque todo lo que no está comprendido allí, no siendo visible, no tiene por qué atraer aquélla. Los límites de tal círculo son definidos, y la sombra circundante tan densa, que ustedes no desean ir más allá de aquéllos.

"Con las luces encendidas el problema es completamente distinto: no habiendo límites fijos al círculo ustedes están obligados a trazarlos mentalmente y a no permitirse a sí mismos mirar más allá. Su atención debe reemplazar la luz, manteniéndoles dentro de ciertos límites, y ésto a pesar de la atracción de toda clase de objetos que ahora son visibles fuera de ésos. Por tanto, ya que las condiciones, con o sin límites, son contrarias, el método de conservar el círculo de atención debe cambiar.

Entonces, valiéndose de diversos objetos en el cuarto, señaló los límites de la zona. Por ejemplo: la mesa redonda limitaba el círculo más pequeño; en otra parte de la escena, una alfombra, un tanto mayor que la mesa, hacía el Círculo Medio, y la alfombra más grande en el cuarto delimitaba el Gran Círculo.

—Y el apartamiento entero —precisó el Director—, constituye el Círculo Mayor.

Aquí, todo lo que me había ayudado hasta ahora a la concentración, falló, y me sentí impotente. Para animarnos dijo Tortsov:

—El tiempo y la práctica les enseñarán a usar el método que acabo de sugerirles. No lo olviden; y mientras tanto les mostraré otro recurso técnico que ayudará a dirigir su atención. Al ensancharse el círculo, también debe ensancharse el área de su atención. Esta área, no obstante, puede continuar creciendo, pero sólo hasta aquel punto donde ustedes pueden, todavía, retenerlo todo dentro de los límites de su atención, encerrado por una línea imaginaria. *Tan pronto como esta frontera empieza a hacerse vacilante, imprecisa, hay que retirarse rápidamente hacia un círculo menor,* que pueda ser retenido por su atención visual.

"Llegados aquí, a menudo encontrarán dificultades. Su atención puede escapar, disiparse en el espacio. *Deberán ustedes, entonces, reasumirla de nuevo, limitándola, volviendo a dirigirla lo más pronto posible a un único punto u objeto,* que puede ser, por ejemplo, esa lámpara. No parecerá tan brillante como antes, cuando todo era obscuridad alrededor suyo, y sin embargo, tendrá todavía la virtud de retener su atención.

"Cuando hayan establecido ese punto de atención, rodeenlo de un círculo pequeño cuyo centro será la lámpara. Luego, ensánchenlo hasta un círculo medio, que incluirá varios otros pequeños, los cuales no serán reforzados cada uno por un punto central. Si ustedes deben encontrar éste, escojan un nuevo objeto y rodeenlo con otro círculo menor. Apliquen el mismo método a un círculo mediano.

Pero cada vez que el área de nuestra atención se extendía hasta un determinado punto, perdíamos el control sobre ella. Y a cada nuevo experimento fallido, el Director renovaba el intento.

Transcurrido cierto tiempo, abordó otro aspecto de la misma idea.

—¿Han notado —nos dijo— que hasta ahora han sido ustedes siempre el *centro* del círculo? Y sin embargo pueden encontrarse, a veces, fuera del mismo. Por ejemplo...

Todo quedó a oscuras. Entonces, la luz de una lámpara, desde arriba, se encendió en el cuarto de al lado, arrojando un haz luminoso sobre el blanco mantel y los platos.

—Ahora están ustedes más allá del pequeño círculo de su atención. Su papel es pasivo: de observación. Conforme el círculo de luz se extiende, y crece el área iluminada en el comedor, también su círculo, el de ustedes, se va haciendo más y más grande, y el área de su observación aumenta en la misma proporción. Pueden ustedes usar, también, el mismo método,

eligiendo puntos de atención en estos círculos que se encuentran más allá de ustedes mismos.

6

Cuando dije hoy que desearía no necesitar nunca quedar separado del pequeño círculo, el Director replicó:

—Puede usted llevarlo consigo dondequiera que vaya, en la escena o fuera de ella. Suba al escenario y camine por él. Cambie de asiento. Compórtese como si estuviera en su casa.

Me levanté y di algunos pasos en dirección de la chimenea. Todo se oscureció, completamente. Entonces, de alguna parte, se encendió un reflector, cuya luz me siguió al desplazarme. Y a pesar de estar en movimiento, me sentí bien, cómodo, como en mi casa, en el centro del pequeño círculo de luz. Recorrí de arriba abajo el cuarto: la luz me siguió. Caminé hasta la ventana, y lo mismo. Me senté frente al piano, y la luz estaba conmigo. Ello me convenció de que el pequeño círculo de atención que se mueve siguiéndole a uno es una de las cosas más esenciales y prácticas que haya aprendido.

Para ilustrar su empleo, el Director nos contó una leyenda hindú, sobre un Maharajah, que necesitando elegir ministro, anunció que nombraría sólo al hombre que pudiera caminar alrededor y en lo alto de las murallas de la ciudad sosteniendo un plato lleno de leche hasta los bordes, sin derramar una gota. Un cierto número de candidatos, distraídos de diversas maneras, con gritos y voces, asustados, derramaron la leche: "Esos" dijo el Maharajah, "no son ministros"

Entonces llegó otro, al que ni gritos, ni amenazas ni ninguna otra forma de distracción, pudieron hacerle quitar los ojos de los bordes del plato.

—¡Fuego! —ordenó el comandante de las tropas. Estas dispararon, pero sin resultado.

—He aquí un verdadero Ministro —dijo el Maharajah.

—¿No oyó los gritos? —preguntaron al hombre.

—No.

—¿Ni vio cuántas tentativas se hicieron para asustarlo?

—No.

—¿No oyó los disparos?

—No. Yo sólo estaba atento a la leche.

Como otro ejemplo para ilustrar el círculo móvil, esta vez en forma concreta, se nos dio a cada uno un aro de madera.

Algunos de los aros eran más grandes o más pequeños que otros, según el tamaño del círculo que se quería fijar. Y al caminar llevando su aro, uno tenía la imagen del centro móvil

de atención que debía aprender a llevar consigo. A mí me pareció así más fácil adaptar la sugestión haciendo un círculo valiéndome de una serie de objetos. Por ejemplo, diciéndome a mí mismo: desde el extremo de mi codo izquierdo pasando por mi cuerpo hasta mi codo derecho, incluyendo las piernas, que avanzan conforme yo camino, se extiende mi círculo de atención. Y encontré que fácilmente podía llevar este círculo conmigo, encerrando en él mi propio yo, logrando aislarme, aun en público. Así, hasta en la confusión de las calles, camino de casa, bajo el sol brillante, me fue fácil, mucho más fácil, trazar esa línea en torno mío, y permanecer en sus límites, que en el teatro con las candilejas apagadas y un aro de madera.

7

—Hasta ahora hemos estado tratando de lo que llamamos atención externa —recordó hoy el Director—. Esta es la que se dirige a los objetos materiales que se encuentran fuera de nosotros mismos.

Y siguió, explicando lo que se entiende por "atención interna": la que se fija en cosas que vemos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias. Nos recordó lo que ya había dicho, antes, sobre la imaginación, y cómo nosotros sentíamos que la fuente de una imagen dada era interna, y sin embargo, mentalmente llevada a un punto situado fuera de nosotros mismos. Al hecho de ver tales imágenes gracias a la visión introspectiva, añadió que lo mismo sucede a los otros sentidos, el oído, el olfato, el tacto y el gusto.

—Los objetos de la "atención interna" —dijo—, están esparcidos y comprendidos, absolutamente, dentro del alcance de sus cinco sentidos.

"Un actor en escena vive dentro y fuera de sí mismo, vive una vida real o una vida imaginaria. Esta vida abstracta constituye una inagotable fuente de material para nuestra concentración interna de la atención. La dificultad para emplearla estriba en el hecho de que es frágil. Las cosas materiales a nuestro alrededor en la escena, atraen a una atención bien entrenada, pero los objetos imaginarios demandan un poder de concentración mayormente disciplinado.

"Lo que he dicho sobre el sujeto de la atención externa, en lecciones anteriores, se aplica igualmente a la atención interna. Esta es de particular importancia para un actor, porque gran parte de su vida tiene lugar en el dominio de las circunstancias imaginarias.

"Aparte del trabajo en el teatro, este entrenamiento debe

ser llevado, introducido en la vida diaria. *Para tal propósito pueden emplear ustedes los ejercicios que practicamos para la imaginación, ya que son igualmente efectivos para concentrar la atención.*

"Cuando ustedes se vayan a la cama por la noche, y apaguen las luces, busquen entrenarse haciendo un repaso del día, de su día completo, tratando de no omitir en lo posible ningún detalle concreto. Si recuerdan alguna comida en el día, no sólo se referirá este recuerdo a los alimentos, sino a los platos en que éstos fueron servidos, y al arreglo general de los mismos. Revivan todos los pensamientos y las emociones internas que despertó la conversación durante la comida. Otras veces pueden reanimar recuerdos aun anteriores.

"Hagan un esfuerzo para recordar, volviendo a ver, en detalle, los apartamientos, las habitaciones, y los diversos lugares adonde hayan ido, sea de paseo o a beber té, y analicen los objetos, uno por uno, relacionados con estas actividades. Intenten también recordar, tan vivamente como les sea posible, a la gente, sus amigos, y también a los extraños, aun aquellos con los que sólo cruzaron al paso. Esta es la única manera de desarrollar un fuerte, agudo y sólido poder de atención, interna y externa. Lograrlo es cosa que requiere una labor sistemática y prolongada. Labor consciente y diaria, repetida, que significa la fuerza de voluntad, la determinación y perseverancia que ustedes deben tener.

8

En nuestra lección de hoy, el Director habló así:

—Hemos estado experimentando con la atención externa e interna, y haciendo uso de los objetos en una forma mecánica, fotográfica, formal.

"Hemos tenido que hacerlo con una atención arbitraria, intelectual en su origen. Esta es necesaria para los actores, pero no muy frecuentemente empleada. Es particularmente útil para reconcentrar la atención que ha quedado dispersa, o distraída: el simple hecho de mirar un objeto que puede ayudar a fijarla. Pero no puede retenerles por mucho tiempo. Para asegurar su objeto firmemente cuando ustedes actúan, necesitan otro tipo de atención, aquella que provoca una reacción emotiva. Ustedes deben encontrar, tener algo que les *interese* en el objeto de su atención, y que sirva para poner en movimiento su aparato creativo entero.

"No es necesario, desde luego, dotar a cada objeto de una vida imaginaria, pero ustedes deben ser susceptibles a su influencia.

Como un ejemplo para distinguir la atención basada en el intelecto y aquella otra apoyada en el sentimiento, dijo:

—Miren ustedes ese candelabro antiguo: data del Imperio. ¿Cuántos brazos tiene? ¿Cuál es su forma, su diseño particular?

"Ustedes han venido usando, al examinarlo así, su atención externa, intelectual. Ahora yo quiero que me digan: ¿les gusta? Si es así, ¿qué detalle les atrae especialmente? ¿Para qué pudo ser usado? Pueden ustedes decirse: este candelabro estuvo quizás en la casa de algún Mariscal de Campo cuando recibió a Napoleón. Pudo estar en la propia habitación del Emperador cuando firmó el histórico reglamento sobre el Teatro Francés en París.

"En este caso, el objeto es el mismo, ha permanecido invariable; pero ahora esas circunstancias imaginarias pueden transformarlo y avivar en ustedes la reacción emocional hacia él.

9

Vassili dijo hoy que a él le parecía no sólo difícil sino imposible estar pensando en su papel, en la técnica y sus métodos, en el público, las líneas, los pies y entradas, y en los varios puntos de atención también.

—Usted se siente impotente frente a tal tarea —dijo el Director— y sin embargo, un simple malabarista de circo no vacila en manejar cosas mucho más complicadas, arriesgando su vida al hacerlo.

"La razón por la cual él puede hacer esto, es que esa atención está construída, se levanta sobre varios estratos que no se interfieren unos con otros. Por fortuna, el hábito constituye en gran parte su atención automática. El período más difícil, en el aprendizaje, es el inicial.

"Desde luego, si usted se ha hecho a la idea de que el actor puede confiar sólo en la inspiración, tiene que cambiar su criterio. El talento sin labor es puramente materia prima sin acabado.

Siguió una discusión con Grisha sobre la "cuarta pared", siendo el problema cómo visualizar un objeto en ella sin mirar al público. La respuesta del Director fue:

—Supongamos que ustedes miran hacia esa inexistente cuarta pared. Está situada muy cerca. ¿Cómo deben sus ojos enfocar la visión? Casi en el mismo ángulo que si se tratara de la punta de su nariz: es la única manera de fijar su atención en un punto imaginario sobre esa cuarta pared.

"Y sin embargo, ¿qué es lo que hacen los actores? Pretendiendo mirar a esta imaginaria pared, enfocan su visión en alguien de la luneta. Su ángulo visual es completamente distinto al que debería ser tratándose de un objeto cercano. ¿Piensan ustedes que el actor mismo, o su interlocutor, o el espectador, saca una efectiva satisfacción de tal error fisiológico? ¿Puede el actor burlar así con éxito su propia naturaleza o la nuestra siendo algo tan anormal?

"Supongan que su parte requiere fijar la vista en el horizonte sobre el océano, donde el velamen de un barco es visible todavía. ¿Recuerdan cómo los ojos tienen que acomodar su visión a ello? Como si fueran dos líneas casi paralelas. Para acomodarlos a tal posición, cuando ustedes están en escena, tienen que remover mentalmente la pared hasta el extremo más alejado de la sala, y encontrar, más allá de él, un punto también imaginario, en el cual fijar su atención. Pues aquí, otra vez, generalmente, el actor adapta su visión como si se tratara de ver a alguien en la luneta.

"Cuando, con la ayuda de la técnica apropiada, aprendan ustedes a colocar un objeto en su sitio preciso, cuando entiendan la relación entre visión y distancia, entonces estarán seguros al mirar hacia la sala, dejando ir su visión más allá de los espectadores o reteniéndola de este otro lado de ellos, en la escena. Por el momento, vuelvan la cara hacia la izquierda o la derecha, arriba o a los lados. No teman que no se les vean los ojos; más: cuando ustedes sientan una natural necesidad de hacerlo, encontrarán que, por sí misma, su voluntad se vuelve hacia un objeto más allá de las candilejas. Cuando esto suceda, se hará natural, instintiva y correctamente. A menos de sentir esa necesidad subconsciente, eviten mirar a esa inexistente cuarta pared, o a la distancia, hasta que dominen ustedes la técnica mediante la cual tal cosa pueda hacerse.

10

En nuestra lección de hoy, dijo el Director:

—Un actor debe ser observador no sólo en escena, sino también en la vida diaria. Debe concentrarse en la plenitud de su ser en todo aquello que le atrae la atención. Mirar a un objeto, no a la manera de cualquier transeúnte distraído, sino con penetración. De no ser así, su método de creación, por entero, quedará falseado, y no guardará relación con la vida.

"Hay gente dotada por naturaleza de grandes poderes de observación. Sin esfuerzo, se forman una acertada y aguda impresión de cuanto sucede alrededor suyo, y dentro de ellos como de los demás. Que saben, también, cómo extraer de sus observaciones lo más significativo, más típico, más característico o pintoresco. Cuando se habla con esa gente, ustedes quedan impresionados, sorprendidos de cuánto es lo que pierde una persona que no es observadora.

"Otros, son incapaces de desarrollar su poder de observación ni aun lo suficiente para preservar sus más elementales intereses. Cuánto menos capaces serán, entonces, para hacerlo en razón de estudiar la vida en sí misma.

"El promedio de la gente no tiene idea de cómo observar la expresión facial, la mirada de unos ojos, el tono de la voz, a fin de comprender, de captar el estado de ánimo de las personas con las cuales hablan. Tampoco podrán captar activamente las complejas verdades de la vida, ni escuchar a manera de entender lo que oyen. Si pudieran hacerlo, la vida, para ellos, sería mejor y más fácil, y su labor creadora infinitamente más rica, más fina y profunda. Pero no es posible poner dentro de alguien aquello que no posee; lo único que éste puede hacer es tratar de desarrollar aquello que pudiera tener. En el terreno de la atención semejante desarrollo requiere una cantidad enorme de trabajo, de tiempo, deseos de triunfar, y práctica sistemática.

"¿Cómo podemos enseñar a la gente no observadora a notar todo lo que la naturaleza y la vida están tratando de mostrarle? Primero que nada hay que enseñarle a mirar, a oír, a escuchar lo que es bello. Tal hábito eleva su ánimo y despierta su sensibilidad, sus sentimientos, que dejarán huellas profundas en sus recuerdos emotivos. Nada en la vida es más bello que la naturaleza, y ésta debe ser objeto de observación constante. Para empezar, tomen una flor o un pétalo de ella, o una tela de araña, o los dibujos caprichosos de la helada sobre el cristal de una ventana. Traten de expresar en palabras lo que en estas cosas causa placer: este propósito, este esfuerzo, les hará observar el objeto más de cerca, más detenida y efectivamente para poder apreciar y definir sus cualidades. Y no traten de pulir el lado áspero y oscuro de lo natural; obsérvenlo en un pantano, en el légamo del agua del mar, en medio de una plaga de insectos, y recuerden que, oculta tras estos fenómenos, está la belleza, del mismo modo que en el encanto existe el desencanto. Lo que es verdaderamente bello no tiene nada que temer de lo que lo desfigura. En verdad, esto último más bien enfatiza y frecuentemente pone de relieve la belleza en un más alto grado.

"Busquen lo mismo la belleza que lo que le es contrario y definanlo, aprendiendo a conocerlo y a ver una y otra cosa. De otra manera, su concepto de la belleza será incompleto, almibarado, acartonado, sentimental.

"Vuélvanse después a todo cuanto la humanidad ha producido en arte, literatura, música.

"En el fondo de todo proceso que tiende a obtener material creativo para nuestra labor, hay emoción. El sentimiento, no obstante, no compensa una enorme cantidad de trabajo de parte de nuestro intelecto. ¿Quizás ustedes teman que los ligeros toques que su espíritu puede añadir por su cuenta echen a perder el material extraído de la vida? No lo teman nunca. A menudo, esto lo acrecienta y enriquece, si al hacerlo ustedes son sinceros.

"Les contaré: una vez vi a una anciana rodando un cochecito de niño a lo largo de la avenida; y dentro de él llevaba un canario en su jaula. Probablemente la mujer había puesto sus bultos de compras en el cochecito para llevarlos con más facilidad a casa. Pero a mí se me antojó ver las cosas a una luz diferente: que aquella pobre mujer había perdido a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, y que la única criatura que le quedaba en la vida era este canario. De manera que ella lo llevaba ahora de paseo por la avenida, como antes, no hacía mucho, había llevado a su perdido nieto. Todo esto es más interesante y más ajustado al teatro que la realidad. ¿Por qué no había yo de abrigar esa impresión y almacenarla en mi recuerdo? No soy ningún empleado del censo, que deba consignar hechos reales y es responsable por ello, sino un artista que debe tener y reunir material que excite su yo emocional.

"Una vez que ustedes hayan aprendido a observar la vida a su alrededor y aprovechar la observación para su trabajo, se volverán al estudio de lo más necesario e importante, del más vivo material emotivo, en el que reside su principal aptitud de creadores. Y quiero decir con ello, esas impresiones que se obtienen del contacto directo y personal con otros seres humanos. Este material es difícil de obtener porque es en gran parte intangible, indefinible y sólo percibido en lo íntimo. De seguro, muchas experiencias espirituales, invisibles, se reflejan en nuestra expresión facial: en los ojos, en la voz, en nuestra manera de hablar y nuestros gestos, pero aun así no es fácil percibir, entrar en contacto con la intimidad de otro ser, porque la gente no abre a menudo las puertas de su alma ni permite a otros verles como realmente son.

"Cuando el mundo interior de alguien a quienes ustedes observan se aclare y se haga visible a través de sus actos, sus pensamientos e impulsos, sigan más estrechamente sus acciones, y estudien las condiciones en las cuales se encuentra a sí mismo. ¿Por qué hace esto o esto otro? ¿Qué es lo que pensaba al hacerlo?

"Muy a menudo no podemos llegar, a través de datos precisos, a conocer la vida interna de la persona que estudiamos, y sólo podemos alcanzarla mediante un sentimiento intuitivo. Aquí estamos tratando con el tipo más delicado de concentrar la atención, y con poderes de observación que son, en su origen, subconscientes. Nuestro tipo común de atención no tiene suficiente alcance para realizar el proceso de penetrar el alma de otra persona.

"Si yo fuera a asegurarles que su técnica puede alcanzar tanto, les engañaría. Conforme vayan adelantando, irán aprendiendo más y más modos de estimular su subconsciente, el propio, encauzándolo hacia el proceso creativo; pero debe admitirse que no podemos reducir este estudio de la vida interior de otros seres humanos sólo a una cuestión de técnica científica.

CAPITULO VI

Relajación y Descanso de los Músculos

1

Cuando el Director entró al salón de clase, llamó a María, a Vanya y a mí para hacer la escena en la que se quema el dinero.

Subimos al escenario y empezamos.

Al principio, las cosas marchaban bien. Pero cuando llegamos a la parte trágica sentí que algo, interiormente, fallaba en mí, y entonces, para darme algún apoyo exterior, apreté, con toda mi fuerza, un objeto bajo mi mano. De pronto, algo se rompió, y yo sentí, al mismo tiempo, un dolor agudo; algo líquido y caliente humedeció mi mano.

No estoy seguro de cuándo me desmayé; sólo recuerdo cierta confusión de sonidos. Después, una debilidad creciente, un desvanecimiento, y la inconsciencia.

Mi desgraciado accidente —me había lesionado levemente una arteria, y fue tanta la pérdida de sangre que tuve que guardar cama algunos días— obligó al Director a hacer un cambio de plan, adelantando en el programa parte de nuestro entrenamiento físico. Paul me llevó un resumen de sus notas.

—Va a ser necesario —había dicho Tortsov— interrumpir el desarrollo estricto de nuestro programa y explicar a ustedes, adelantándolo en cierta forma el orden acostumbrado, un punto importante que denominamos *Descanso o Relajación de los Músculos*. El lugar para hablarles de ello debería ser aquel en que entrásemos en el aspecto externo de su entrenamiento; pero lo sucedido a Kostya nos lleva a plantear la cuestión ahora.

"No pueden ustedes, precisamente al principio de nuestra labor, tener idea de lo perjudicial de los espasmos musculares y de la contracción física. Cuando tales condiciones afectan los órganos vocales de una persona que, de no ser por ello, tiene un buen tono natural de voz, enronquece, o aun sufre la pérdida de su voz. Si la contracción ataca las piernas, el actor camina como un paralítico; si son sus manos, éstas se entorpecen y se mueven como si fueran de palo. La misma clase de espasmos puede atacar la espina, la espalda y los hombros. En cada caso, invalidan al actor impidiéndole desenvolverse, actuar.

Es peor aún, sin embargo, cuando esta condición afecta su cara torciendo sus rasgos, paralizándoles, o haciendo rígida, como de piedra, su expresión. Los ojos saltados, los músculos tiesos dan a la cara una apariencia ingrata expresando aún lo contrario del proceso íntimo del actor, y sin guardar relación con sus emociones. Los espasmos pueden atacar el diafragma también, y otros órganos relacionados con el aparato respiratorio, causando una disminución de aire e interfiriendo la debida respiración. Esta tensión muscular afecta otras partes del cuerpo también, y no puede menos que tener un efecto perjudicial a las emociones que el actor experimenta, a la expresión de las mismas, y al estado general de su sensibilidad.

"Para que ustedes se convenzan de cómo la tensión física paraliza la acción y está íntimamente ligada a su vida interna, hagamos un experimento. Allí está un piano de concierto: traten de levantarlo.

Los estudiantes, turnándose, hicieron esfuerzos tremendos, consiguiendo apenas levantar por una esquina el pesado instrumento.

—Mientras mantiene levantado el piano, multiplique rápidamente treinta y siete por nueve— dijo el Director a uno de los estudiantes—. ¿No puede hacerlo? Bien, entonces, empleando su memoria visual, recuerde todas las tiendas y casas de la calle desde la esquina del teatro... ¿Tampoco puede? Entonces cante la Cavatina del "Fausto". ¿Tampoco? Bien, trate entonces de recordar el sabor de unos riñones estofados, o la sensación al tacto de la seda, o el olor de algo que se quema.

Para cumplir estas órdenes, el estudiante dejó de sostener la esquina del piano que había mantenido levantada mediante un gran esfuerzo, descansó un momento, recordó cada una de aquéllas dejando que llegara a su conciencia, y entonces comenzó a responder a ellas despertando cada una de las sensaciones requeridas. Después de ello, renovó su esfuerzo muscular, y otra vez con dificultad, levantó una esquina del piano.

—Ya ve usted —observó Tortsov— que para poder responder a mis proposiciones tuvo que dejar el peso que levantaba, y descansar sus músculos, y sólo entonces pudo usted entregarse a hacer funcionar sus cinco sentidos.

"¿No prueba esto que la tensión muscular interfiere su experiencia emotiva interna? En tanto que usted mantiene el esfuerzo físico, no puede ni siquiera pensar en los delicados matices del sentimiento o en la vida espiritual de la parte en la que actúa. En consecuencia, antes de acometer la creación, cualquiera que sea su objeto, será necesario para usted tener sus músculos en la condición debida, de manera que no vayan a impedir sus acciones.

"Tenemos el caso del accidente de Kostya, que es convincente. Ojalá que esa desgracia le sirva de lección, efectivamente, y a todos ustedes, respecto a lo que no deben hacer en escena.

—¿Pero es posible librarse uno mismo de esa tensión? —preguntó alguien.

El Director recordó el caso del actor, descrito en "Mi vida en el Arte", que adolecía de una fuerte tendencia a los espasmos musculares. Con la ayuda de hábitos adquiridos y un constante control de sí mismo, fue capaz de alcanzar un punto en el que, tan pronto como pisaba las tablas, sus músculos empezaban a aflojarse. Lo mismo sucedía en los momentos críticos de la creación de su parte: sus músculos, por sí mismos, sacudían toda tensión.

—No solamente un fuerte espasmo muscular general interfiere el debido funcionamiento. Aun la presión más ligera en un punto dado puede impedir la facultad creadora. Les daré un ejemplo: una cierta actriz, de magnífico temperamento, sólo era capaz de emplearlo accidentalmente, y raras veces. De ordinario sus emociones eran sustituídas por un verdadero esfuerzo. Había trabajado ya en aflojar sus músculos, pero sin obtener más que un éxito parcial. De manera completamente accidental, en las partes más dramáticas de un papel, su ceja derecha se contraía, siempre, aunque fuera ligeramente. Así, yo le sugería que cuando estas transiciones difíciles sobrevinieran en su parte, debería tratar de liberarse de toda tensión facial en absoluto. Cuando fue capaz de realizarlo, todo el resto de sus músculos, en todo el cuerpo, espontáneamente se aflojaban: ella se transformó. Su cuerpo se aligeró, y su cara expresaba, de una manera vívida, sus íntimas emociones. Sus sentimientos ganaban así una libre salida a la superficie.

"Piénsenlo solamente: la presión de un solo músculo, en un solo punto, había sido suficiente para descomponer por entero su organismo, tanto espiritual como físicamente.

2

Nicholas, que vino a verme hoy, afirma que el Director dijo que es completamente imposible liberar el cuerpo de toda tensión innecesaria. Además de ser imposible, es superfluo. Y sin embargo, Paul, de las mismas notas de Tortsov, dedujo que hacer descansar nuestros músculos, es algo que depende en absoluto de nosotros, lo mismo estando en escena, que en la vida ordinaria.

¿Cómo pueden conciliarse estas dos afirmaciones contradictorias?

Como Paul vino después de Nicholas, doy aquí su explicación:

—Como ser humano que es el actor, está sujeto, inevitablemente, a la tensión muscular. Esta existirá siempre que aparece en público. Se puede librar de la presión de su espalda, por ejemplo, y la sentirá en los hombros; si se libera de ésta, aparecerá en el diafragma. Constantemente, ya sea en un punto o en otro, existirá esa presión.

"Entre la gente nerviosa de la generación actual esta tensión muscular es inevitable. Hacerla desaparecer por completo es imposible, pero debemos luchar por ello sin cesar. Nuestro método consiste en desarrollar una especie de control: un vigía, como si dijéramos. Este vigía observador debe, en todas circunstancias, cuidar de que no haya, en ningún punto, un exceso de contracción. Y este proceso de observarse a sí mismo y de eliminar la tensión innecesaria, debe desarrollarse hasta el punto en que se convierta en hábito mecánico subconsciente. Pero aún esto no es bastante: debe ser un hábito normal, como una necesidad natural, no sólo durante las partes más tranquilas de la actuación, sino especialmente en aquellas que demandan una exaltación física y la mayor reacción nerviosa.

—¿Qué quieres decir? —exclamé—. ¿Qué uno no debe estar tenso en los momentos de exaltación?

—No sólo no debe estarlo —explicó Paul— sino que debe hacer todo el esfuerzo necesario para relajar y descansar esa tensión.

Y siguió diciendo que según el Director, los actores generalmente se ponen tensos, forzados, en los momentos de exaltación. Por lo mismo, en esas ocasiones de gran tensión es particularmente necesario lograr una completa liberación muscular. De hecho, en los momentos culminantes de una parte, la tendencia al relajamiento y descanso, debe llegar a ser más normal que la tendencia a la contracción.

—¿Y eso es factible? —pregunté.

—El Director sostiene que sí —dijo Paul—. Y añade que no obstante que no es posible deshacerse de toda tensión en un momento excitado, se puede sin embargo aprender a aplicarse constantemente a relajar aquélla. Dejen que la tensión venga, dice, si no pueden evitarlo. Pero de inmediato, hagan funcionar su control para eliminarla.

"Hasta que este control se convierta en un hábito mecánico, será necesario consagrarle mucha reflexión, que restaremos a nuestra labor creadora. Más adelante, este relajamiento muscular llegará a ser un fenómeno normal. Este hábito debe desarrollarse a diario, constante y sistemáticamente, tanto durante nuestros ejercicios en la escuela como en casa. Debe practicarse mientras nos acostamos, al levantarnos, en la comida,

en el paseo, en el trabajo, en el descanso, en momentos de alegría o depresión. El "control" de nuestros músculos debe ser parte de nuestra integración física, nuestra segunda naturaleza. Sólo entonces cesará de interferir nuestra labor creativa. Si sólo aflojamos los músculos durante determinadas horas dedicadas a tal propósito, no obtendremos resultados, porque tales ejercicios no forman parte de la costumbre, y no pueden llegar a hacerse hábito mecánico y subconsciente.

Cuando manifesté mis dudas respecto a la posibilidad de hacer lo que Paul acababa de explicar, él me dio como ejemplo, experiencias del propio Director. Parece ser que en los primeros años de su actividad artística, la tensión muscular estaba en él tan desarrollada que llegaba a producirle calambres; y sin embargo, una vez desarrollado un control mecánico de aquélla, siente hoy más la necesidad del relajamiento en los momentos de intensa excitación nerviosa, que la necesidad de poner tirantes sus músculos.

3

Hoy me visitó también Rakhmanov, el Asistente del Director, que es una persona muy agradable. Me trajo saludos de Tortsov, y dijo que éste le había enviado para darme instrucciones sobre algunos ejercicios.

—Como Kostya no puede ocuparse mientras esté en cama —había dicho el Director—, hay que darle algo apropiado para que pase su tiempo.

El ejercicio consiste en estar tendido boca arriba sobre una superficie plana y dura, como el suelo, y tomar nota de los varios grupos de músculos de todo el cuerpo que se ponen innecesariamente tensos: "Siento la contracción en los hombros, en el cuello, alrededor de la cintura..."

Estos diferentes sitios deben ser, apenas notados, liberados inmediatamente de la tensión, y localizados otros. Traté de hacer este ejercicio enfrente de Rakhmanov, sólo que en lugar de tenderme en el suelo, estaba yo en una cama blanda. Después de aflojar los músculos tensos y dejar sólo aquéllos que parecían necesarios para soportar el peso de mi cuerpo, nombré los siguientes sitios:

—Ambos omóplatos y la base de la espina dorsal.

Pero Rakhmanov objetó firmemente:

—Debe usted hacer como los niños pequeños y los animales.

Y es que parece que si se tiende un bebé o un gato sobre un poco de arena, para que descansen o duerman, se encontrará

Mientras estaba observando al gato, alguien, que no era otro que Grisha, apareció. No ya la misma persona siempre en discusión con el Director, sino alguien muy interesado en informarme sobre las clases. Hablando del ejercicio y relajación de los músculos, y de la necesaria tensión para mantener una postura, Tortsov hizo el relato de una historia que él, por sí mismo, atestiguó: en Roma, en una casa particular, tuvo ocasión de observar una exhibición de comprobado equilibrio, de parte de una señora americana interesada en la restauración de una antigua escultura. Haciendo una recolección de los fragmentos, y reuniéndolos, intentó la reconstrucción de la postura original de la estatua. Para realizarlo se vio obligada a hacer un estudio completo del peso del cuerpo humano y, mediante experimentos con el suyo propio, a investigar el centro de gravedad y su localización en cualquiera postura dada. Adquirió de esta manera una habilidad notable para descubrir en sí misma, y de inmediato, aquellos centros que establecen el equilibrio. En la ocasión de referencia, la señora era empujada, se la hacía saltar o resbalar, ponerse en las más inestables posturas, al parecer; pero en cada caso demostró ser capaz de mantener su equilibrio. Es más, con sólo dos dedos podía derribar a un hombre corpulento. Esto también lo había aprendido mediante su estudio de los centros de gravedad y el peso del cuerpo. Sabía y podía encontrar los puntos vulnerables del equilibrio en su contrario, y vencerlo o derribarle sin esfuerzo, presionando aquéllos.

Tortsov no penetró el secreto de su arte. Pero sí entendió, observándola, la importancia de los centros de gravedad, y vio hasta qué grado de agilidad y ligereza, y adaptabilidad puede ser entrenado el cuerpo humano, y que en esta labor de entrenamiento los músculos hacen lo que demanda de ellos el sentido del equilibrio.

5

Hoy, Leo volvió a informarme de los progresos de las prácticas en la escuela. Al parecer, algo fundamental se había añadido al programa. El Director insistió en que cada postura: tenderse o estar de pie, o cualquiera otra, debía estar sujeta no sólo al control de la auto-observación, sino que debía también basarse en alguna idea imaginaria, a más de ser determinada por las "circunstancias dadas".

—Cuando esto sucede, deja de ser una mera pose, para convertirse en acción. Supóngase que levanto una mano sobre mi cabeza y me digo a mí mismo: "Si estuviera así parado, y de una alta rama colgara sobre mí un melocotón, ¿qué debería hacer para cogerlo?"

"No tienen ustedes *más* que creer en esta ficción, y de inmediato la pose inanimada se vuelve real, un acto dotado de vida y con un verdadero objetivo: coger la fruta. Ustedes, sólo con sentir la verosimilitud de este acto, hacen que la intención y la subconsciencia vengan en su ayuda. Entonces, la tensión superflua desaparece, los músculos precisamente necesarios entran en acción, y todo esto sucede sin la intervención de ninguna técnica consciente.

"No debe haber nunca en la escena ninguna postura o posición que no tenga una base. No hay lugar para el convencionalismo teatral en el arte verdadero y creativo, en cualquier arte digno y serio. Si se hace necesario emplear una pose convencional, debe dársele un fundamento, de manera que sirva a un propósito interno.

Leo siguió contándome sobre ciertos ejercicios que se hicieron hoy, y procedió a hacer una demostración. Era curioso ver su rechoncha figura, tendido cuan largo es en mi diván, en la postura que primero se le ocurrió caer. Medio cuerpo colgaba sobre la orilla, su cara casi tocando el suelo, y con un brazo extendido al frente. Uno sentía que así malamente descansaría, y que no sabría qué músculos contraer y cuáles aflojar.

—Ahí va un moscardón. ¡Mira cómo lo atrapo! —exclamó de repente.

Y al momento se estiró hacia un punto imaginario para aplastar al insecto, y de inmediato todo su cuerpo, todos sus músculos, adquirieron la posición debida y trabajaron debidamente: su postura tenía una razón, era creíble.

¡La Naturaleza opera en un organismo vivo mucho mejor que nuestra pregonada técnica!

Los ejercicios que el Director empleó hoy tuvieron como propósito hacer a los estudiantes conscientes del hecho de que en escena, en cada postura o posición del cuerpo, hay tres momentos:

Primero: tensión superflua que se origina necesariamente con cada nueva postura que se adopta y con la preocupación de hacerlo delante de un público.

Segundo: el relajamiento mecánico de esta tensión superflua, bajo la dirección del "control".

Tercero: justificación de la postura, si ella, por sí misma, no convence al actor.

Después de que Leo se fue, tocó el turno al gato, en ayudarme a ensayar los ejercicios y entender su significado.

Para ponerle en disposición, lo acosté en la cama junto a mí, y le pasé, acariciándole, la mano por el lomo. Pero entonces, en lugar de permanecer donde estaba, saltó por sobre mí al

suelo, dirigiéndose, huraño, hacia un rincón donde aparentemente olfateaba una presa.

Yo seguí sus movimientos con la más viva atención. Para ello tuve que agacharme, dándome vuelta para seguirlo, cosa que me dificultaba mi mano vendada, y haciendo uso de mi "control" muscular para probar mis propios movimientos. Al principio todo fue bien: se contrajeron sólo aquellos músculos que necesitaban hacerlo. Era porque tenía yo un objetivo real, vivo. Pero en el instante mismo en que pasé mi atención del gato a mí mismo, todo cambió. Mi concentración se evaporó, sentí la presión muscular en todos los puntos posibles de mi cuerpo, y los músculos que entraban en acción para mantener mi postura se pusieron tensos casi hasta el extremo de un espasmo, así como otros, los contiguos, se contrajeron innecesariamente.

"Ahora, repetiré la misma postura", me dije. Y lo hice. Pero como mi objetivo real no existía ya, la pose era inanimada. Al verificar el trabajo de mis músculos, pude comprobar que mientras más consciente estaba yo de ello, se hacía más difícil discernir el empleo necesario del superfluo de aquéllos.

En esto estaba cuando me interesó una mancha oscura que veía en el piso. Me acerqué para examinarla y saber qué era, resultando ser sólo un defecto de la duela. Al moverme, todos mis músculos operaron natural y debidamente; lo cual me llevó a la conclusión de que *un objetivo vivo y una acción real* (puede ser real o imaginaria, a condición de estar debidamente basada en circunstancias dadas en las cuales el actor pueda verdaderamente creer) *natural e inconscientemente ponen a la naturaleza en acción, y que es sólo la naturaleza misma la que puede tener un absoluto control de nuestros músculos y contraerlos o relajarlos en debida forma.*

6

Según Paul, el Director pasó ahora de las posturas fijas a la gesticulación.

La lección tuvo lugar en un salón amplio, donde los estudiantes fueron puestos en fila como para una inspección. Tortsov les ordenó levantar su mano derecha, cosa que hicieron como un solo hombre.

Los brazos se levantaron despacio, como rígidas barras cruzándose. Rakhmanov, entretanto, verificaba la acción de los músculos, comentando: "No está bien. Aflojen el cuello y la espalda. Todo su brazo está en tensión..."

Parecía que aquella fuera una tarea sencilla, y sin embargo,

ni uno solo de los estudiantes pudo realizarla correctamente. Se les pidió que ejecutaran uno de los llamados "actos aislados": emplear sólo el grupo de músculos en juego para movimientos del hombro, y no otros, ninguno del cuello, o de la espalda, y en especial ninguno de la cintura. Estos, a menudo, hacen desviar todo el cuerpo en dirección opuesta a la del brazo, levantado, para establecer una compensación en el movimiento.

Estos músculos contiguos que se contraen, recuerdan las cuerdas rotas de un piano: cuando uno oprime una tecla, suenan también otras, haciendo confuso el sonido de la única nota requerida. No es pues de sorprender que nuestras acciones no sean definidas, debiendo precisamente ser tan claras como las notas de un instrumento. De otra manera la línea, el patrón de los movimientos de un rol es confuso, impreciso, y su interpretación externa e interna toca los límites de lo indefinido y antiestético. Mientras más delicado es el sentimiento, mayor precisión requiere, más claridad y calidad plástica en su expresión externa y física.

—La impresión que me ha dejado la lección de hoy —siguió diciendo Paul— es que el Director nos puso a cada uno aparte, como una maquinaria desarmada; que hubiera sacado cada uno de nuestros huesos, hasta el más pequeño, y luego de aceitarlos y reajustarlos, armar con esas mismas piezas la maquinaria completa otra vez. Con ello, y desde entonces, me siento decididamente más agil, más dúctil y expresivo.

—¿Qué más pasó hoy? —le pregunté.

—El insistió en que cuando usamos un determinado grupo de músculos "aislado", ya sea del hombro, del brazo, o de una pierna o la espalda, todas las otras partes del cuerpo deben permanecer libres, sin ninguna tensión. Por ejemplo: al levantar un brazo con la ayuda de los músculos del hombro contrayéndolos hasta donde es necesario para efectuar el movimiento, uno debe dejar el resto del brazo: el codo, la muñeca, los dedos, todas estas articulaciones, completamente sueltas.

—¿Y pudieron ustedes lograrlo? —pregunté.

—No —admitió Paul—. Pero sí obtuvimos una idea de cómo sentirse cuando se ha ejercitado uno hasta conseguirlo.

—¿Es de veras tan difícil? —dije, confundido.

—Al principio parece fácil. Y no obstante, ninguno de nosotros pudo hacerlo correctamente. Parece ser que no hay más remedio que transformarnos a nosotros mismos, completamente, si hemos de adaptarnos a las exigencias de nuestro arte: los defectos que pasan inadvertidos en la vida diaria, se vuelven completamente notables ante el resplandor de las candilejas, y dejan en el público una impresión definitiva.

"Y la razón de ello es fácil de encontrar: la vida en el escenario se manifiesta dentro de un ángulo reducido, como a través de la lente de una cámara. La gente mira a la escena con gemelos, como quien examina una miniatura con lupa. Por consiguiente, ningún detalle escapa al público, ni el más mínimo. Si la tiesura de los brazos es pasable en la vida ordinaria, en la escena es sencillamente intolerable: dan al cuerpo humano una calidad de palo, que le hace parecer el de un maniquí. De aquí deriva la impresión de que el alma del actor es semejante a sus brazos de palo, y tan tiesa como ellos. Si a esto se añade la tirantez de la espalda, flexible sólo en la cintura, y esto en ángulos rectos, se tendrá la imagen de un palo de escoba, de una estaca. ¿Y qué emociones puede reflejar tal palo?

Evidentemente, según dijo Paul, los estudiantes no obtuvieron ningún éxito en la lección de hoy, haciendo una cosa tan sencilla como levantar el brazo empleando sólo los músculos necesarios para ello. Y fueron igualmente desafortunados haciendo parecidos ejercicios con el codo, la muñeca y las varias articulaciones de la mano: todas las veces, la mano entera entraba en juego. Y fue peor cuando se trató de mover todas las partes del brazo separadamente, desde el hombro a la punta de los dedos, en un sentido y a la inversa. Y era natural: si no lograron realizar en parte el ejercicio, tampoco podían lograr la totalidad del mismo, lo cual era mucho más difícil.

En realidad, Tortsov no puso estos ejercicios con la idea de que pudieran ejecutarse de inmediato. Describió, en términos generales, trabajos que su Asistente haría con los estudiantes en su curso de *prácticas y disciplina*. Y enseñó también otros ejercicios para hacerse con el cuello, con la espalda, la cintura, las piernas, y demás.

Más tarde vino Leo. Había sido suficientemente bueno para hacer los ejercicios que Paul describiera, especialmente el doblarse y enderezar la espalda, articulación por articulación, comenzando con la primera superior en la base del cráneo, y siguiendo con las demás hacia abajo. Aunque esto no es nada sencillo. Yo fui capaz solamente de sentir tres sitios sobre los cuales doblar la espalda; y no obstante, tenemos veinticuatro vértebras.

Después de que Paul y Leo se marcharon, entró el gato. Yo seguí mi observación de él en desusadas, indescriptibles posturas. Cuando levanta su pata, o saca las uñas, tengo la sensación de que emplea determinados grupos de músculos especialmente adaptados a ese movimiento. Yo no estoy hecho de la misma manera ni para ello: no puedo siquiera mover el cuarto dedo por mí mismo. Cuando lo intento, el tercero y el quinto se mueven con él.

Un desarrollo en grado sumo en el cultivo de la técnica

muscular, tal como lo poseen los animales, es algo inalcanzable para nosotros. Cuando este gato se prende de mi dedo, pasa instantáneamente del más completo reposo al movimiento, con la intensidad y ligereza del relámpago, y eso es difícil de seguir. No obstante, ¡qué ahorro de energía hay en ello! ¡Cuán precisa y cuidadosamente suministrada! Cuando prepara un movimiento, cuando se dispone a saltar, no desperdicia fuerza ninguna en contracciones superfluas. Acumula toda su energía para aplicarla en el momento dado y hasta el punto mismo que la necesita. Es por eso que sus movimientos son tan precisos, tan definidos y enérgicos.

Para probarme a mí mismo, comencé por repasar los movimientos felinos que acostumbraba hacer cuando ensayaba "Otelo". Había dado un paso y todos mis músculos se contrajeron, y recordé forzosamente cómo me sentí en la exhibición de prueba, dándome cuenta de cuál había sido mi error de entonces. Una criatura entorpecida, cuyo cuerpo por entero está sometido a las ansias del espasmo muscular, no puede sentir ninguna libertad en la escena ni tener una vida adecuada. Si es difícil hacer una simple operación de multiplicar mientras se sostiene en alto la esquina de un piano, cuánto menos será posible expresar los delicados matices de la emoción en un papel complejo. ¡Qué buena lección la que nos dio el Director en aquella prueba inicial, mientras nosotros lo hacíamos todo equivocadamente, con una seguridad completa!

Fue una manera sabia y convincente de demostrar su teoría.

CAPITULO VII

Unidades y Objetivos

1

Cuando entramos hoy en el Auditorium, nos encontramos un gran cartel en el que se leían estas palabras: UNIDADES Y OBJETIVOS.

El Director nos dio la enhorabuena por haber alcanzado una nueva e importante etapa en nuestra labor, explicándonos lo que él entendía por Unidades, y diciéndonos cómo una obra y una parte en ella, se dividen en sus diferentes elementos. Cuanto dijo fue, como siempre, claro e interesante. De todos modos, antes de escribir sobre ello, quiero asentar lo que pasó después que la lección terminó, porque me ayudó a apreciar más completamente lo que el Director había dicho.

Fui invitado, por primera vez, a comer a casa del tío de Paul, el famoso actor Shustov. Como me preguntara qué hacíamos en la escuela, Paul le dijo que habíamos llegado al estudio de la "unidades y objetivos". Por supuesto que para él y sus hijos nuestras expresiones técnicas eran familiares.

—¡Hijos míos! —dijo él riendo, mientras la sirvienta ponía un gran pavo frente a él, en la mesa—. Imagínense que éste no es un pavo, sino una obra en cinco actos: "El Inspector General" ¿Podrían ustedes pasarlo de un solo bocado? No; ustedes no pueden hacer un solo bocado ni de un pavo entero ni de una obra en cinco actos. Deben cortarla, dividirla, primero, en piezas grandes, como ésta... —dijo cortando las piernas, las alas, las partes blandas del asado, y poniéndolas en un plato vacío. —Aquí tienen ustedes las primeras grandes divisiones. Pero todavía no podrían pasar tales trozos. Por lo tanto, deben cortarlos en piezas más pequeñas, como ésta...— y siguió desmenuzando aún más el ave—. Ahora, pásame tu plato —indicó el señor Shustov a su hijo mayor—. Aquí está una pieza grande para ti: es la primera escena.

A lo que el muchacho, pasando su plato, contestó citando las primeras líneas del "Inspector General" con una voz de bajo en cierta forma insegura:

—Caballeros: les he reunido para darles noticias altamente desagradables.

—Eugenio —dijo el señor Shustov a su segundo hijo—: aquí tienes la escena con el Administrador de Correos. Y ahora, Igor y Theodore, he aquí la escena entre Bochinski y Dobchinski. Ustedes dos, muchachas, pueden hacer la parte entre la esposa del Alcalde y su hija.

—¡Adelante! —ordenó, y todos ellos se pusieron a comer, empujando dentro de la boca trozos enormes y atragantándose hasta casi asfixiarse. Entonces el señor Shustov les advirtió que cortaran las piezas del pavo en pedazos más y más finos, de ser necesario.

—¡Qué carne más seca! Correosa —exclamó de pronto, dirigiéndose a su esposa.

—Dale sabor —dijo uno de sus hijos— añadiéndole "una ficción de la imaginación".

—O —dijo otro, pasando el caldillo— salsa, hecha de mágicos "si". Permite al autor presentar sus "circunstancias dadas".

—Y aquí —añadió una de las hijas, dándole unos rábanos picantes— hay algo para el *regisseur.*

—Más especias, para el actor en sí —apuntó uno de los muchachos, espolvoreando con pimienta la carne.

—¿Un poco de mostaza, de parte de otro artista, por la izquierda del actor? —dijo la menor de las hijas.

El señor Shustov partió su ración de carne dentro de la salsa hecha con cuanto le habían ofrecido sus hijos.

—Esto está bien —dijo—. ¡Hasta esta suela de zapato parece, así, carne de verdad! Esto es lo que ustedes deben hacer con los fragmentos de sus partes: empaparlos en la salsa de las "circunstancias dadas". Mientras más seca sea la parte, más salsa necesitarán ustedes.

—◆—

Salí de la casa de los Shustov con la cabeza llena de ideas sobre las unidades. Tan pronto como mi atención fue enfocada en esta dirección, comencé a buscar la manera de desarrollar esta nueva idea.

Al despedirme deseando buenas noches, me dije: "he aquí un fragmento". Al bajar las escaleras me sentí confundido: ¿Debía contar cada escalón, cada paso como una pequeña unidad? La familia Shustov vive en un tercer piso... sesenta escalones... sesenta unidades. Sobre esa base, cada paso que diese a lo largo de la acera debía contar también. Decidí, pues, que el solo acto de bajar constituía una unidad, y caminar hacia casa, otra.

¿Y qué decir sobre el hecho de abrir la puerta? ¿Debería contarse como una unidad, o varias? Opté por lo último. Por

lo tanto, bajé la escalera: dos unidades; tomé la perilla de la puerta: tres; le di vuelta: cuatro; abrí la puerta: cinco; crucé el umbral: seis; cerré la puerta: siete; solté la perilla: ocho; me dirigí a casa: nueve.

Tropecé con alguien... No, esto fue un accidente, no constituye una unidad. Me detuve frente a una librería. Y respecto a esto ¿qué? ¿Cuenta el leer cada uno de los títulos, o debe el examen general de ellos constituir un todo? Me decidí por esto último. Con lo que hice un total de diez...

Estando ya en casa, desvestido, tomando el jabón para lavarme las manos, llevaba doscientas siete. Me lavé las manos: doscientas ocho; dejé el jabón: doscientas nueve; enjuagué el lavabo: doscientas diez... Finalmente me metí en la cama y me arropé: doscientas dieciséis.

Bueno, ¿y ahora? Mi cabeza rebosaba de pensamientos. ¿Era cada uno de ellos una unidad? Si uno repasa de cabo a rabo una obra de cinco actos, "Otelo" supongamos, sobre esas bases, alcanzará a contar varios miles de unidades. Se enredaría uno completamente. Debe haber pues alguna manera de limitarse. Pero ¿cuál? ¿Cómo?

2

Hablé hoy al Director acerca de esto. Y me respondió:

—Un cierto piloto fue preguntado sobre cómo podía recordar, siempre, respecto a un estrecho, todos los mínimos detalles de la costa con sus vueltas, bancos, arrecifes... Contestó: "No me ocupo de ellos. *Yo me preocupo sólo de penetrar el canal.*

"Así debe proceder el actor: no por una multitud de detalles, sino por aquellas unidades importantes que, como señales, le marcan su canal, y lo mantienen en la línea recta de creación. Si tuviera usted que dramatizar su salida de la casa de Shustov, tendría que decirse a sí mismo: primero que nada, ¿qué voy a hacer? Y respondería: *ir a casa,* respuesta que le da la clave de su objetivo principal.

"De camino, sin embargo, hizo paradas. Se detuvo en un punto e hizo algo más. O sea que *mirar el aparador de la librería* constituye una unidad independiente. Luego, volvió usted a su primera unidad.

"Finalmente llegó usted a su cuarto y se desvistió. Esto fue otra fracción. Cuando se *acostó y comenzó a pensar,* comenzó también otra unidad.

"Hemos reducido su total de unidades de doscientas que eran, a cuatro. Estas cuatro le marcan su *canal.*

"Juntas, hacen un objetivo más amplio: *ir a casa.*

"Supóngase que dramatiza la primera fracción: va rumbo a su casa, caminando y caminando, sin hacer otra cosa. O la segunda: se detiene frente al aparador, se detiene y nada más. En la tercera se asea usted, y en la cuarta se acuesta, y es todo. Si hace esto, su actuación resultará fastidiosa y monótona. Su director insistirá en que haga usted un desarrollo más detallado de cada fracción. Esto le obligará a romper cada unidad en más finos detalles, a reproducirlos claramente y a pormenorizar.

"Si estas divisiones son todavía monótonas, tendrá que romperlas todavía más, hasta que su recorrido por las calles refleje los detalles típicos de tal acto: el encuentro con amigos, un saludo al pasar, observación de lo que sucede a su alrededor, el tropezar con los transeúntes, y demás.

El Director discutió luego acerca de lo que había dicho el tío de Paul. Este y yo cruzamos miradas de entendimiento y sonrisas al acordarnos del pavo.

—Ustedes reducen las piezas más grandes a la mitad —consideró Tortsov—, luego a otro tamaño más pequeño, y finalmente a trozos más finos, sólo para invertir eventualmente el proceso, y reajustar el total.

"Recuerden siempre que la división es temporal. La parte y la obra no deben permanecer fragmentadas. Una estatua hecha añicos, o una pintura cuya tela se desgarra, o está cortada, no son una obra de arte, no importa cuán bellas puedan ser sus partes. Es solamente en la preparación de un papel, que hacemos uso de las pequeñas unidades. Mientras más grandes y menos sean las divisiones, y menos tengan que trabajar con ellas, será más fácil para ustedes manejar el papel o la parte completa.

"Los actores conquistan, dominan estas divisiones grandes fácilmente, si están totalmente llenas, acabadas. Extendidas a lo largo de la obra, son como boyas que marcan el canal. Y este canal señala el curso verdadero, efectivo de la creación, haciendo posible evitar los accidentes, los bancos y arrecifes.

"Desgraciadamente, muchos actores renuncian a la observancia de este canal. Son incapaces de la disección de una obra, de su análisis. De ahí que se vean forzados a vérselas con una multitud de detalles superficiales e inconexos, tantos que acaban por confundirlos y hacerles perder todo *sentido del total.*

"No tomen ustedes a estos actores por modelo. *No desmenucen una obra más de lo necesario, ni usen detalles para guiarse. Creen un canal trazado con grandes divisiones, ya completamente elaboradas y trabajadas hasta el último detalle.*

"La técnica de la división es relativamente sencilla. Pregúntense a sí mismos: *¿Cuál es el núcleo de la obra, aquello sin lo cual no existiría? Luego, pasen a los puntos principales sin entrar en detalles.* Digamos que se trata de estudiar el "Inspector General" de Gogol. ¿Qué es lo esencial en él?

—El Inspector General —repuso Vanya.

—Más bien el episodio con Khlestakov —corrigió Paul.

—De acuerdo —concedió el Director—. Sólo que no es suficiente. Debe haber un fondo apropiado para esta ocurrencia tragicómica pintada por Gogol. Este nos lo proporcionan los pícaros del tipo del Alcalde, los superintendentes de las varias oficinas públicas, el par de murmuradores, etcétera. De aquí que estemos obligados a concluir que la obra no existiría de no existir Khlestakov y los candorosos habitantes del poblado. ¿Qué más es necesario a la obra? —continuó.

—El *romanticismo estúpido* y los *coqueteos provincianos* por los cuales al precipitar el compromiso de su hija, la esposa del Alcalde provoca a la ciudad entera —sugirió alguien.

—La curiosidad del Administrador de Correos y la cordura de Ossip —apuntaron otros estudiantes—. El soborno... La carta... La llegada del verdadero Inspector.

—Han dividido ustedes la obra en sus principales episodios orgánicos, sus unidades mayores. Ahora saquen de cada una de ellas su contenido esencial, y obtendrán el esquema interno de la obra total. Cada una de las unidades mayores es a su vez dividida en pequeñas partes menores, las cuales, reunidas, componen aquélla. Al constituir estas divisiones es a menudo necesario combinar varias unidades menores.

"Ahora ya tienen ustedes una idea general de cómo dividir una obra en sus unidades constitutivas, cómo marcar su canal para guiarse a través de él —dijo Tortsov en conclusión.

3

—La división de una obra en sus unidades, para estudiar su estructura, tiene un propósito —explicó hoy el Director—. Hay otra razón, íntima, mucho más importante: en el centro, en el corazón de cada unidad, radica un *objetivo creador.*

"Cada objetivo es parte orgánica de la unidad, o a la inversa: el objetivo crea la unidad que lo encierra.

"Es tan imposible introducir objetos extraños, ajenos, en una obra, como unidades no relacionadas con ella, porque los objetivos deben formar una corriente lógica y coherente. Dada esta relación directa, esta vinculación orgánica entre ellos, todo lo que se ha dicho sobre las *unidades* se aplica igualmente a los *objetivos.*

—¿Quiere eso decir —pregunté— que los objetivos se dividen también en partes mayores o menores?

—Ciertamente —asintió el Director.

—¿Y se puede decir lo mismo del canal? —seguí preguntando.

—El objetivo será la luz que muestre el camino verdadero —explicó él—. El error que la mayoría de los actores cometen es que piensan en el resultado en lugar de la acción que lo prepara y ha de darlo. Por eludir la acción y dirigirse sin más al resultado, se obtiene un producto forzado que no conduce sino a una actuación defectuosa.

"Traten de evitar el esforzarse persiguiendo el resultado. Actúen con verdad, con plenitud e integridad de propósitos. Pueden desarrollar este tipo de acción eligiendo objetivos reales y vivos. Propónganse a sí mismos algún problema así, ahora, y resuélvanlo con su ejecución —sugirió Tortsov.

Mientras María y yo pensábamos en esto, vino Paul a proponernos lo siguiente:

—Supongan que los dos estamos enamorados de María y que nos le hemos declarado proponiéndole matrimonio. ¿Qué haríamos?

Primero trazamos un esquema general, y luego lo dividimos en varias unidades y objetivos, cada uno de los cuales, a su vez, daba lugar a la acción. Cuando nuestra actividad quedaba agotada, buscábamos nuevas proposiciones, con lo cual teníamos problemas nuevos que resolver. Y tanto nos absorbimos en lo que hacíamos bajo la influencia de este constante estímulo, que no nos dimos cuenta de cuando levantaron el telón y apareció el escenario desmantelado y vacío.

El Director sugirió que continuáramos allí nuestro trabajo, lo cual hicimos, y cuando habíamos terminado, dijo:

—¿Se acuerdan de una de nuestras primeras lecciones, cuando les pedí que subieran al escenario desnudo, y actuasen? Ustedes no sabían qué hacer sino ir de un lado a otro, inciertos, desamparados, a tropezones con formas externas y pasiones. Pero ahora, no obstante que el escenario está vacío como entonces, ustedes se sienten completamente libres, desenvueltos, y así se mueven. ¿Qué les ha ayudado a hacerlo?

—Objetivos internos, activos —dijimos a la vez Paul y yo.

—Sí —confirmó él—, porque ellos conducen al actor por el sendero recto, substrayéndolo a la falsa actuación. El objetivo, eso es lo que le da seguridad y fe en su derecho de subir al escenario y permanecer en él.

"Por desgracia, el experimento de hoy no fue del todo convincente. Los objetivos que algunos de ustedes se fijaron fueron escogidos en beneficio propio y no en razón de un motivo interno de acción. Esto viene a parar en superchería y jactancia. Otros eligieron objetivos puramente externos no ajenos al exhibicionismo. En cuanto a Grisha, su propósito fue, como

de costumbre, lucir su técnica. Esto es únicamente espectacular, y no puede dar ningún estímulo real a la acción. El objetivo de Leo fue bastante bueno, pero demasiado intelectual.

"En la escena, encontramos siempre innumerables objetivos, pero no todos son buenos ni necesarios; en realidad, muchos son nocivos, peligrosos. Un actor debe aprender a reconocer la calidad de ellos, evitando los innecesarios, y escogiendo los esencialmente justos.

—¿Cómo podemos reconocerlos? —pregunté .

—Yo definiría los objetivos verdaderos como sigue:

"1) Deben encontrarse de nuestro lado de las candilejas, es decir, dirigirse hacia los demás actores, no hacia los espectadores.

"2) Deben ser personales y, no obstante, análogos a los que tendría el personaje que se encarna.

"3) Deben ser creativos y artísticos, porque su función debe ser satisfacer el propósito principal de nuestro arte, o sea: crear la vida de un alma humana, y exteriorizarla, interpretarla en forma artística.

"4) Deben ser reales, vivos y humanos, no muertos, convencionales o meramente teatrales.

"5) Deben ser tan verídicos que ustedes mismos, los actores que trabajan con ustedes y el público, puedan creer en ellos.

"6) Deben tener la cualidad de ser atractivos y estimulantes para ustedes.

"7) Deben ser definidos, y característicos del papel que interpretan. No admitir vaguedad, y estar claramente entretejidos en la trama que forma la parte que actúan.

"8) Deben tener contenido y valor, corresponder al cuerpo interno de la parte. No ser triviales, o meramente superficiales.

"9) Deben ser activos, dinámicos, para impulsar y llevar adelante el papel y no dejarle estancarse.

"Les prevengo contra una peligrosa forma de objetivo: el puramente motor, que es muy frecuente en el teatro y conduce a una actuación mecánica.

"Admitimos tres tipos de objetivos: el externo o físico, el interno o psicológico, y el tipo rudimentario o elemental psicológico.

Vanya se sintió desalentado ante estos términos, y el Director explicó su significado por medio de ejemplos:

—Supóngase que usted entra al salón —comenzó— y me saluda, inclina la cabeza y me da la mano. Este es un objetivo *mecánico*. No tiene que ver nada con la psicología.

—¿Y eso está mal? —interrumpió Vanya.

El Director se apresuró a sacarlo de su error.

—Desde luego que usted puede saludar diciendo: ¿Cómo

está usted?, pero no puede querer, ni odiar, o sufrir, o realizar algún objetivo humano, vivo, de una manera puramente mecánica, sin experimentar ninguna sensación.

"Un caso diferente es ofrecer su mano y tratar de expresar un sentimiento amoroso, o de respeto, o gratitud mediante ese estrecharse las manos, o con su mirada. Así es como ejecutamos un *objetivo ordinario*, y sin embargo, hay en él un elemento psicológico; de manera que, en nuestra jerga, lo definimos como el tipo rudimentario.

"Ahora, hay un tercer modo. Ayer, usted y yo tuvimos una disputa. Le insulté públicamente. Hoy, al encontrarnos, yo quiero ir hasta usted y ofrecerle mi mano, indicando, por este gesto que deseo darle mis excusas, admitiendo que el error fue mío, y pedirle que olvide el incidente. Extender mi mano a mi enemigo de ayer no es un problema sencillo. Tengo que haberlo pensado mucho cuidadosamente, dominar muchas emociones antes de poder hacerlo. A éste es al que llamamos un objetivo *psicológico*.

"Otro punto importante acerca de un objetivo es que además de ser verosímil y creíble, debe tener atractivo para el actor, hacerle desear el realizarlo: este magnetismo es un desafío a su voluntad creadora.

"Los objetivos que reúnen estas necesarias cualidades son llamados creadores. Y es difícil saber escogerlos. Lleva ocupar ensayos, principalmente, la tarea de encontrar los objetivos correctos, dominarlos, y mantenerlos vivos.

"¿Cuál es su objetivo en esa escena predilecta suya de "Brand"? —preguntó el Director volviéndose a Nicholas.

—Salvar a la humanidad —contestó Nicholas.

—¡Un propósito bien grande! —exclamó el Director, casi riendo—. Es imposible alcanzarlo completamente y de inmediato. ¿No cree usted que es mejor que tome algún simple objetivo físico?

—Pero un objetivo físico... ¿interesante? —preguntó Nicholas con una sonrisa tímida.

—¿Interesante para quién? —inquirió el Director.

—Para el público.

—Olvídese del público. Piense en usted mismo —advirtió Tortsov—. Si usted se interesa, el público le seguirá.

—Pero yo no estoy interesado en ello —alegó Nicholas—. Preferiría algo psicológico.

—Ya tendrá tiempo bastante para eso. Es muy pronto para complicarse con la psicología. Por ahora, limítese a aquello que es simple y físico. En cada objetivo físico hay algo psicológico, y a la inversa. No puede usted separarlos. Por ejemplo: la psicología de un hombre a punto de suicidarse es en extremo complicada. Es difícil para él decidirse a ir a la mesa, sacar de

su bolsa la llave y con ella abrir un cajón, tomar el revólver, cargarlo y meterse una bala en la cabeza. Todos estos son actos físicos, y no obstante ¡cuánto de psicológico contienen! Quizás fuera más exacto decir que todos son complicados actos psicológicos, y sin embargo, ¡cuánto de físico hay en ellos!

"Tome ahora un ejemplo de la clase más sencilla de acción corporal: vaya y abofetee a otra persona. Sin embargo, si usted lo hace sinceramente, ¡piense en las complicadas sensaciones psicológicas que usted debe haber experimentado antes de actuar! Y apercíbase del hecho de que la división entre ellas es vaga: no intente trazar una línea demasiado definida entre la naturaleza física y la psíquica o espiritual. Observe sus instintos, siempre inclinándose un poco hacia lo físico.

"Convengamos en que, por el presente, nos limitamos objetivos físicos. Son más fáciles, más prontamente alcanzables, y es más posible ejecutarlos. Haciendo esto, ustedes reducen el riesgo de caer en una falsa manera de actuar.

4

El problema importante hoy, era: cómo extraer un objetivo de una unidad de trabajo.

El método es simple: consiste en encontrar el nombre más apropiado para la unidad, aquel que caracteriza su esencia íntima.

—¿Y para qué esos bautismos? —preguntó irónico Grisha.

—¿Tiene usted alguna idea de lo que un nombre realmente apropiado representa para una unidad? —replicó el Director—. Representa su esencia. Para obtenerlo, necesita usted someter la unidad a un proceso de cristalización, por cuyo resultado se encuentra ese nombre.

"El nombre correcto, verdadero, que cristaliza la esencia de una unidad, descubre su objetivo fundamental.

"Para demostrar esto a ustedes de una manera práctica tomemos primero dos unidades de la escena con las ropas del niño, de "Brand".

"Agnes, la esposa del Pastor Brand, ha perdido a su único hijo. En su dolor va y toma las ropas, los juguetes y otras preciosas reliquias del niño. Cada una de estas cosas es bañada por sus lágrimas; su corazón rebosa de recuerdos. La tragedia ha sobrevenido por el hecho de que viven en un lugar insalubre. Cuando su niño cae enfermo, la madre ruega al marido que abandone la parroquia. Pero Brand, que es un fanático, no sacrificaría su deber como pastor a la salvación de su familia. Esta decisión cuesta la vida a su hijo.

"Lo importante de la segunda unidad es: Brand llega. El también sufre por su esposa. No obstante, su concepto del deber le obliga a ser severo, y a persuadir a su esposa a que dé las sagradas reliquias de su hijo a una pobre mujer errabunda, por la razón de que le impiden, a aquélla, consagrarse al Señor y realizar el principio básico de sus vidas: servir al prójimo.

"Ahora, recapitulando, encuentren el nombre para cada uno de estos fragmentos, el que corresponda a su esencia.

—Tenemos a una madre amante, hablando a las pertenencias de su hijo, que ha muerto, como si le hablara a él mismo. La muerte del ser querido es el motivo fundamental de esa unidad —dije, terminante.

—Trate de substraerse a la pena de la madre, y de hacer un examen más coherente de las partes, mayores y menores, de la escena —rectificó el Director—. Es la manera de encontrar su verdadero significado interno. Cuando sus sentimientos y su conciencia lo hayan captado, busque una palabra que abarque el significado íntimo, profundo, de la unidad total. Esa palabra le descifrará su objetivo.

—No veo en ello ninguna dificultad —dijo Grisha—. Con seguridad el nombre de ese primer objetivo es: *el amor de una madre*, y el del segundo: *el deber de un fanático*.

—En primer lugar —corrigió el Director— ustedes tratan de dar nombre a la unidad y no al objetivo. Estas son dos cosas perfectamente distintas. En segundo, *no deberían tratar de expresar el significado de su objetivo en términos de un nombre o sustantivo*. Este puede emplearse para la unidad, pero para el objetivo debe emplearse siempre un *verbo*. —Como nos mostráramos sorprendidos, añadió—: Les ayudaré a encontrar la solución. Pero antes ejecuten los objetivos, descritos sólo, como lo han hecho, por sustantivos: primero, el Amor de una Madre, y después, el Deber de un Fanático.

Vanya y Sonya se prestaron a ello. El adoptó una expresión de cólera, haciendo saltar los ojos de las órbitas, y enderezando la espalda, rígido, caminó con gran firmeza, haciendo sonar los talones. Habló con voz ronca, se erizó, esperando causar una impresión de energía, poder y decisión, así como de alguien dominado por el deber. Sonya hizo un gran esfuerzo para demostrar lo contrario: ternura y amor en "términos generales".

—¿No encuentran ustedes —insinuó el Director después de observarles— que los sustantivos empleados para nombrar sus objetivos tienden a hacerles animar la imagen de un hombre fuerte, y la de una pasión: el amor materno?

"Ustedes muestran lo que son el poder y el amor, pero no son ustedes mismos amor y poder. Esto es debido a que un sustantivo supone el concepto intelectual de un estado anímico, una forma, un fenómeno, pero sólo puede definir lo que representa una imagen, sin indicar movimiento o acción. Y *cada objetivo debe llevar en sí mismo el germen de la acción*.

Grisha comenzó a discutir que los sustantivos pueden ilustrarse, describirse, ser encarnados, lo cual es acción.

—Sí —admitió el Director—. Eso es acción, pero no verdadera, no acción plenamente integrada. Lo que usted describe es teatral y representativo, y como tal no es arte en el sentido que nosotros lo entendemos. —Y siguió explicando—: Si en lugar de un sustantivo, empleamos un *verbo*, veamos qué sucede. Añadan ustedes nada más: "Yo deseo" o "Yo deseo hacer... tal y tal"

"Tomen la palabra *poder* como ejemplo. Pongan "Yo deseo" delante de ella y tendrán: *Yo deseo poder*. Pero eso es demasiado general. Si introducen todavía algo decididamente activo, plantean una cuestión que demanda una respuesta, y ésta les impulsará a alguna actividad fructuosa para realizar ese propósito. En consecuencia, díganse: *Yo quiero hacer tal y tal, para obtener poder*. O pueden ponerlo en otros términos. *¿Qué tengo que desear para obtener poder?* Cuando respondan a esto sabrán qué acción deben emprender.

—Yo deseo ser poderoso —sugirió Vanya.

—El verbo *ser* es estático. No contiene el germen activo necesario a un objetivo.

—Quiero obtener poder —aventuró Sonya.

—Está más cerca de la acción —expuso el Director—. Pero por desgracia es demasiado general, y no es cosa que se ejecute de inmediato. Siéntese nada más en una silla, y desee obtener poder, así "en general". No: usted debe tener algo más concreto, real, próximo, más posible de hacer. Como ven, ningún verbo, ninguna palabra puede dar un impulso para la acción plena.

—Quiero obtener poder para traer felicidad a la humanidad entera —sugirió alguien.

—Es una hermosa frase —recalcó el Director—. Pero se hace difícil creer en la posibilidad de su realización.

—Quiero obtener poder para gozar la vida, para estar contento, para distinguirme, para realizar y entregarme a mis deseos, para satisfacer mi ambición —dijo Grisha.

—Eso es más realista y más fácil de realizar, pero para ello necesita usted dar una serie de pasos previos. No puede alcanzar tan ambiciosa meta en seguida, sino gradualmente. Vuelva sobre aquellos pasos, y enumérelos.

—Quiero aparecer como un hombre de éxito, y hábil en los negocios, crear confianza en mí... Quiero ganarme el afecto de la gente, impresionar al público y ser reputado como poderoso... Quiero distinguirme por mí mismo, elevarme en categoría y hacerme notable.

El Director volvió a la escena de "Brand", y cada uno de nosotros tuvo que hacer un ejercicio semejante.

—Supónganse todos los hombres —sugirió— en la situación de Brand: apreciarán más prontamente la psicología del cruzado de una idea. Que las mujeres tomen la parte de Agnes: la delicadeza del amor femenino y maternal les es propia.

—¡Una, dos, tres! Que el torneo entre hombres y mujeres comience.

—Yo quiero lograr poder sobre Agnes a fin de persuadirla de que se sacrifique para salvarla, y conducirla por el camino recto. —Estas palabras salieron de mi boca apenas antes que las mujeres siguieran adelante con:

—Yo quiero recordar a mi hijo muerto.

—Quiero estar cerca de él, en contacto con él.

—Yo quiero cuidarlo, acariciarlo, velar por él.

—¡Quiero hacerlo volver! ¡Deseo seguirlo! ¡Sentirlo cerca de mí! ¡Deseo verlo con sus juguetes! ¡Hacerlo volver de su tumba! ¡Quiero vivir de nuevo el pasado! ¡Deseo olvidar el presente, borrar esta pena!

Y más fuerte que a ninguna, oí gritar a María:

—¡Quiero estar tan cerca de él, que nadie pueda separarnos!

—En ese caso —intervinieron los hombres— ¡lucharemos! ¡Quiero hacer que Agnes me ame! ¡Atraerla hacia mí! ¡Quiero hacerla sentir que comprendo su sufrimiento! ¡Deseo poder pintarle el gozo enorme que da el deber cumplido! Quiero hacerla comprender que el destino del hombre es superior.

Y luego, las mujeres:

—¡Quiero que mi marido tenga compasión de mi dolor! ¡Que vea mis lágrimas!

Y María, gritando:

—¡Quiero abrazar a mi hijo más fuertemente que nunca, y nunca dejarlo ir!

—¡Deseo infundir en ella el sentido de la responsabilidad hacia la humanidad! —replicaron los hombres—. ¡Amenazarla con el castigo y la separación! ¡Deseo expresarle mi desesperación ante la imposibilidad de comprendernos!

Durante todo este intercambio los verbos provocaron pensamientos y sentimientos que, a su vez, eran impulso, un reto a la acción.

—Todos y cada uno de los objetivos elegidos por ustedes, han sido, así, verdaderos, y han demandado un cierto grado de acción —dictaminó el Director—. Aquéllos de ustedes que tienen un temperamento vivo, podrán encontrar que es poco para despertar su emoción el objetivo: "Yo quiero recordar a mi hijo muerto", y preferirían: "¡Quiero retenerlo, y no dejarlo ir nunca!" ¿De qué? De las cosas, de los recuerdos, los pensamientos que se relacionan con su muerte. Otros podrían permanecer indiferentes a esto. Así pues, es importante que un objetivo tenga poder de atracción y estímulo para el actor.

"Me parece que ya han dado ustedes la respuesta a su propia pregunta de por qué es necesario usar un *verbo* en lugar de un sustantivo al escoger un objetivo y nombrarlo.

"Y esto es todo, por ahora, respecto a las *unidades y objetivos*. Ya aprenderán más sobre la técnica psicológica en adelante, cuando tengan una obra y partes de ella que podamos realmente dividir en unidades y objetivos.

CAPITULO VIII

Fe y Sentido de la Verdad

1

FE Y SENTIDO DE LA VERDAD estaba escrito en un gran cartel que colgaba de la pared, en la escuela, hoy.

Antes de que comenzaran las labores subimos al escenario, empeñados en una de nuestras periódicas búsquedas de la bolsa de María. De repente, oímos la voz del Director quien, sin nosotros saberlo, nos había estado observando desde abajo.

—¡Qué excelente marco, para cualquiera cosa que ustedes quisieran presentar, les proporcionan el foro y las candilejas! —declaró—. Ustedes eran completamente sinceros en cuanto estuvieron haciendo. Había en todo un sentido de veracidad, y un sentimiento de creencia en todos los objetivos físicos puestos por ustedes mismos. Eran bien definidos y claros, y su atención estaba profundamente concentrada. Todos estos necesarios elementos funcionaron convenientemente, armoniosamente para crear... ¿podemos decir que arte? ¡No! Eso no era arte: era realidad. Por tanto, en compensación, repitan precisamente lo que han estado haciendo.

Volvimos la bolsa a donde estaba antes, y comenzamos su búsqueda. Sólo que esta vez no teníamos que buscar precisamente porque el objeto ya había sido encontrado una vez. Lo cual dio por resultado que no efectuáramos nada con ello.

—No. No he visto ni objetivos, ni actividad ni verdad en lo que han hecho —fue la crítica de Tortsov—. ¿Y por qué? Si lo que hicieron la primera vez era un hecho real, ¿por qué no han sido capaces de repetirlo? Uno puede suponer que para hacer eso, no se necesita ser actor. Basta con ser un ser humano, nada más.

Tratamos de explicarle que la primera vez fue *necesario* encontrar la bolsa perdida, en tanto que la segunda sabíamos que no había necesidad de ello. En consecuencia, teníamos realidad primero, y una falsa imitación de ella después.

—Pues entonces, sigan adelante, y actúen la escena con verdad en vez de falsedad —sugirió.

Protestamos, y dijimos que no era tan fácil. Insistimos en que debíamos prepararnos, ensayar, vivir en fin la escena...

—*¿Vivir?* —exclamó el Director—. ¡Pero si acaban de vivirla, justamente!

Paso a paso, y con ayuda de preguntas y explicaciones, Tortsov nos llevó a la conclusión de que hay dos clases de verdad y sentido de creencia en lo que hacemos. *Primero, hay aquél que es creado automáticamente y en el plano de un hecho real* (como el caso de nuestra búsqueda de la bolsa, cuando Tortsov nos observaba), y segundo, hay el *tipo escénico*, el cual es *igualmente verdadero pero originado en el plano imaginativo y de la ficción artística.*

—Para alcanzar este último sentido de la verdad, y reproducirlo en la escena de la búsqueda de la bolsa, deben ustedes emplear una palanca que les levante hasta el plano de la vida imaginaria —explicó el Director—. Allí, prepararán una ficción, análoga a lo que en la realidad han hecho. Las *circunstancias dadas* propias, les ayudarán a sentir y a crear una verdad escénica en la cual ustedes puedan creer mientras están en escena. Consiguientemente, *en la vida ordinaria, verdad es lo que en realidad existe, lo que una persona conoce realmente. En tanto que en el escenario, consiste en algo que no existe realmente, pero que podría ser o suceder.*

—Perdóneme usted —arguyó Grisha— pero no veo cómo puede haber ningún problema o cuestión sobre la verdad en el teatro, cuando todo en él es ficticio, comenzando con los mismos dramas de Shakespeare y acabando con la daga de cartón con que Otelo se suicida.

—No se preocupe demasiado porque la daga sea de cartón y no de acero —dijo Tortsov, conciliador—. Usted tiene perfecto derecho a llamarlo una impostura. Pero si va más allá, y tacha todo arte de mentiroso, y toda vida en el teatro como no digna de fe, tendrá que cambiar su punto de vista. Lo que cuenta en el teatro no es el material con que está hecha la daga de Otelo, cartón o acero, sino el sentir íntimo del actor que puede justificar su suicidio. Lo que importa es cómo el actor, un ser humano, *actuaría* si las circunstancias y condiciones que rodean a Otelo fueran reales, y la daga con la que se mata fuese de metal.

"Lo que significa para nosotros es: *la realidad de la vida interna del espíritu humano en una parte y la creencia en esa realidad. ¡No tenemos que ocuparnos de la real existencia naturalista de lo que nos rodea en el escenario, de la realidad del mundo material!* Este nos es útil hasta donde proporciona un fondo general a nuestros sentimientos.

"Lo que queremos decir por *verdad* en el teatro, es la verdad escénica de la que un actor debe hacer uso en los momentos de creación. Traten siempre de comenzar su labor desde el interior, lo mismo en las partes imaginarias que en las reales

de la obra y su postura. Pongan vida en todas las circunstancias imaginadas y en las acciones hasta que hayan satisfecho por completo su *sentido de la verdad*, y hasta que hayan despertado ese otro *sentido de fe*, o creencia, en la realidad de sus sensaciones. A este proceso es a lo que llamamos *justificación* de una parte.

Como yo quería estar absolutamente seguro de su significado, pedí a Tortsov que resumiera en pocas palabras todo lo que había dicho. Y él respondió:

—*Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros.* La verdad no puede separarse de la *creencia*, ni ésta de la verdad. No pueden existir la una sin la otra, y sin las dos, una y otra, es imposible que ustedes vivan su parte, o que creen algo. Cuanto suceda en la escena debe ser convincente para el actor en sí mismo, para los demás que actuan con él, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas a aquellas que el actor experimenta en escena. Todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar saturados de esa creencia en la veracidad, en la verdad de la emoción sentida, y en la acción que realiza el actor.

2

El Director comenzó hoy su lección diciendo:

—He explicado a ustedes, en términos generales, la parte que la *verdad* juega en el proceso de creación. Hablemos ahora de su contrario: la falsedad.

"Un sentido de la verdad contiene en sí mismo un sentido de lo que no es verdadero. Ustedes deben poseer ambos; pero será en diversas proporciones. Algunos tienen, digamos, un 75 por ciento de sentido de verdad, y sólo un 25 de sentido de falsedad; o bien en proporción inversa, o un 50 por ciento de cada uno... ¿Se sorprenden de que yo distinga y contraste estos dos sentidos? He aquí por qué lo hago —añadió. Y luego, volviéndose a Nicholas, le dijo—: Hay actores que, como usted, son tan estrictos consigo mismos en apegarse a la verdad, que frecuentemente llevan esa actitud suya, sin tener conciencia de ello, a extremos que importan ya falsedad. No debe usted exagerar su preferencia por la verdad y su repugnancia por la mentira, porque ello tiende a hacerle sobreactuar la verdad en gracia de ella misma, y eso es, en sí, la peor de las mentiras. Por lo tanto, trate de ser sereno, frío e imparcial. Usted

necesita de la verdad, en el teatro, sólo hasta donde pueda creer en ella.

"Puede inclusive obtenerse cierto provecho de la falsedad, si usted es prudente en su contacto con ella: establece el punto extremo para usted, mostrándole lo que no debe hacer. En tales condiciones, un ligero error puede ser aprovechado por un actor para determinar la línea más allá de la cual no debe llegar.

"Este método de vigilancia y verificación de sí mismos es esencial, absolutamente indispensable siempre, en cualquier momento en que estén ustedes empeñados en una actividad creadora. En razón de estar delante de un público numeroso, el actor se siente obligado, quiéralo o no, a rendir una innecesaria cantidad de esfuerzo y movimientos que se supone representan sentimientos. Aun sin importar lo que hace, en tanto que está delante de las candilejas, le parece que aquello no es suficiente. Y en consecuencia, vemos un exceso de actuación que llega a tanto que hace un 90 por ciento. He aquí por qué, durante mis ensayos, me oirán a menudo decir: "¡Reduzcan el 90 por ciento!"

"¡Si ustedes supieran cuán importante es el *proceso del estudio de sí mismo!* Debería ser continuo e incesante, aun sin que el actor se aperciba de ello, y debería verificar cada paso que da. Cuando ustedes le señalan el palpable absurdo de una falsa acción suya, está más que dispuesto a eliminarla. Pero, ¿qué puede hacer si su propio sentir no es suficiente para convencerle? ¿Quién garantiza que, habiéndose deshecho de una mentira, no tomará otra, de inmediato, el lugar de la primera? No, el método tiene que ser otro, diferente. Un grano de verdad debe ser plantado allí donde hay falsedad, bajo ella, para que eventualmente, con el tiempo, la suplante, del modo que la dentición definitiva de un niño desaloja la primera.

Al llegar aquí, el Director fue llamado para tratar un asunto relativo al teatro, y así, nos dejó a cargo de su asistente, para un período de prácticas.

Cuando Tortsov volvió poco después, nos habló de un artista que poseía un sentido de verdad extraordinariamente fino para juzgar el trabajo de otros actores. Sin embargo, cuando actúa él mismo, pierde por completo ese sentido.

—Es difícil creer —subrayó— que sea la misma persona que en un momento muestra tan agudo sentido de discernimiento entre lo verdadero y lo falso en la actuación de los demás, y al siguiente, va ella misma a la escena cometiendo errores aun peores.

"En su caso, esa sensibilidad suya para percibir la verdad y la falsedad como espectador y como actor se divorcian por completo. Este es un fenómeno muy extendido.

3

Se nos ocurrió hoy un nuevo juego: decidimos comprobar lo falso de las acciones de los demás, en la escena y en la vida diaria.

Sucedió que nos retrasamos en un corredor porque el escenario de la escuela no estaba listo aún. Y mientras estábamos esperando, María de repente lanzó un grito alarmándonos: había perdido su llave. Todos nos precipitamos a buscarla.

Grisha comenzó a censurarla:

—Tú pretendes algo —insinuó— y no creo que tengas razón para esto. Lo haces a costa nuestra; no se trata de encontrar la llave.

A estas palabras de Grisha se unieron los reparos de Leo, Vassili, Paul y yo mismo, y pronto la búsqueda de la llave quedó suspendida.

—¡Qué necedades son esas! ¡Cómo se atreven! —gritó el Director.

Su aparición, sorprendiéndonos así, desprevenidos en mitad del pretendido juego, nos dejó espantados.

—Siéntense ahora en esas bancas junto a la pared. Y ustedes dos —ordenó bruscamente a María y a Sonya— caminen de un lado a otro del corredor.

"No. Así no. ¿Se imaginan que la gente camina así? ¡Los talones hacia adentro y las puntas de los pies hacia afuera! ¿Por qué no doblan las rodillas? ¿Por qué no mueven mejor las caderas? ¡Atiendan! Cuiden su centro de equilibrio. ¿Pero es que no saben cómo caminar? ¿Por qué se bambolean así? ¡Hacen eses! ¡Vean a dónde van!

Mientras más hacían, más las regañaba. Y mientras más las reprendía, menos control tenían ellas sobre sí mismas hasta que al cabo las puso en tal estado que no sabían dónde tenían la cabeza y dónde los pies, quedándose paradas en mitad del corredor.

Me volví a mirar al Director, y me quedé pasmado al ver que ahogaba la risa con su pañuelo.

Entonces empezamos a entender lo que había estado haciendo, y por qué.

—¿Se convencen ahora —preguntó a las dos muchachas— de que una crítica importuna confunde al actor, y puede enloquecerle hasta el punto de reducirlo a la impotencia? Investiguen la falsedad, búsquenla, pero sólo hasta donde ello les ayude a encontrar la verdad. No olviden que una censura mordaz o una crítica capciosa pueden crear más falsedad en la escena que ninguna otra, porque el actor que es objeto de ella involuntaria-

mente deja de seguir su verdadero camino y exagera la verdad hasta trocarla en falsedad.

"Ustedes deben desarrollar una crítica sana y serena, prudente, comprensiva: es la mejor aliada del actor. No debe aplicarse, capciosamente, a fruslerías, sino poner su mira en lo esencial de su trabajo.

"Otra palabra de consejo sobre su observación de la labor de creación de los demás: Empiecen a ejercitar su sentido de la verdad fijándose, primero que en otros, en los puntos buenos de aquélla. Al estudiarla, limítense al papel de un espejo, y digan honestamente lo que crean o no de lo que han visto y oído, señalando en particular los momentos que más convincentes fueron para ustedes.

"Si el público que acude al teatro fuera tan estricto acerca de la veracidad en la escena como ustedes lo han sido ahora en la vida real, pobres de nosotros los actores: ¡no nos atreveríamos a dar la cara!"

—¿Pero es que el público no es exigente? —dijo alguien.

—No, ciertamente. No en la forma que ustedes lo fueron. Al contrario: un público desea, más que nada, creer en todo lo que sucede en la escena.

4

—Ya hemos tenido bastante teoría —afirmó el Director al comenzar el trabajo hoy—. Pongamos ahora algo de ella en práctica. —Entonces, nos llamó a Vanya y a mí, y nos mandó subir al escenario para hacer, como ejercicio, la escena en que se quema el dinero—. Ustedes no logran aún este ejercicio porque, en primer lugar, están ansiosos de creer todas las horribles cosas que he puesto en su trama. Pero no traten de hacerlo todo en seguida; procedan parte por parte, ayudándose ustedes mismos conforme avancen, por pequeñas verdades. Hagan partir sus acciones de las bases físicas más sencillas que sea posible.

"No voy a darles ningún dinero: ni de verdad ni de utilería. Trabajar con sólo aire les impulsará a detallar más, construyendo una secuencia mejor. Y si cada pequeño acto auxiliar o secundario está bien ejecutado, con verdad, entonces toda la acción se desenvolverá como es debido.

Comencé a contar los inexistentes billetes de banco.

—No le creo a usted —interrumpióme en mi labor, Tortsov, deteniéndome cuando apenas iba a alcanzar el dinero.

—¿Por qué no?

—Ni siquiera miraba usted hacia lo que iba a tocar.

Tuve que dirigir la vista hacia los fingidos billetes apilados,

sin ver nada, ni otra cosa que extender mi brazo y encogerlo después.

—Si solamente, por considerar las apariencias, pudiera apretar sus dedos juntándolos de manera que impida que el paquete se le caiga... No lo arroje: póngalo ahí... ¿Y quién podría deshacer un paquete de esa manera? Primero busque el extremo del atado. No, así no. No puede hacerse de repente, sin más. Los extremos están metidos cuidadosamente para impedir que se suelten. No es tan fácil desenredarlos... ¡Eso es! —dijo al fin aprobando—. Ahora cuente primero los de a cien: generalmente vienen en paquetes de diez. ¡Por Dios! ¡Qué de prisa lo hace! ¡Ni el más hábil cajero podría contar esos pringosos billetes viejos a tal velocidad!

"¿Ven ustedes ahora qué gran cantidad de detalles realistas deben cuidar a fin de convencer a su naturaleza física de la verdad de lo que hacen en escena?

Entonces procedió a dirigir mis acciones físicas, movimiento por movimiento, segundo a segundo, hasta que se logró una secuencia completa y coherente. Mientras contaba el imaginario dinero, recordaba el método, el modo exacto como ello se hace en la vida real. Entonces todos los detalles lógicos sugeridos por el Director desarrollaban una actitud completamente diferente de mi parte respecto al aire que manejaba como si fuera dinero. Una cosa es mover uno sus dedos en el vacío, y otra completamente distinta manejar billetes sucios y arrugados, que se ven claramente con los ojos de la imaginación.

En el momento en que me hallé convencido de la verdad de mis acciones físicas, me sentí completamente tranquilo en escena.

Entonces, también, encontré pequeños detalles adicionales improvisados, de mi propia cosecha. Arrollé cuidadosamente el cordel y lo dejé al lado de la pila de billetes sobre la mesa: esta pequeñez me animó a buscar algo *más*. Por ejemplo, antes de dedicarme a contar los paquetes, los emparejé golpeándolos sobre la mesa, a fin de hacer montones mejor ordenados.

—Eso es lo que entendemos por una acción física completamente justificada. Y es aquello en lo que un artista puede poner por completo su fe orgánica —resumió Tortsov, queriendo con ello dar por terminada la labor del día. Pero Grisha quería discutir:

—¿Cómo puede usted llamar *física u orgánica* una actividad basada nada más que en el aire?

Y Paul estuvo de acuerdo con esto. Sostenía que las acciones ejecutadas con cosas materiales y las que se relacionan con objetos imaginarios, necesariamente deberían ser de dos diferentes tipos de acción.

—Por ejemplo, el beber agua —dijo— implica un proceso

completo a desarrollar, de actividad realmente física y orgánica: tomar el líquido con la boca, la sensación de gustarlo, dejar que el agua resbale hacia atrás por la lengua, y finalmente tragarla.

—Exactamente —interrumpió el Director—, todos esos finos detalles deben reproducirse aun cuando no tenga agua que beber, porque de otra manera nunca pasará ningún trago.

—¿Pero cómo puede hacerse lo mismo —insistió Grisha— cuando no se tiene nada en la boca?

—¡Pues trague saliva, o aire! ¿Qué importa? —replicó Tortsov—. Usted sostendrá que no es lo mismo tampoco si se trata de vino o de agua. De acuerdo. Hay una diferencia. Aun así, hay en cualquier caso lo suficiente de verdad física en lo que hacemos, para nuestros fines.

5

—Seguiremos hoy con la segunda parte del ejercicio que hicimos ayer, y trabajaremos de la misma manera que al principio —anunció el Director al empezar la lección—. El de ahora es un problema mucho más difícil y complicado.

—Me atrevo a decir que no seremos capaces de resolverlo —comenté al unirme a María y Vanya para subir con ellos al escenario.

—No resultará de ello ningún daño —dijo Tortsov confortándonos—. No les he puesto este ejercicio por creer que pudieran ejecutarlo. Más bien porque haciendo algo que sobrepase sus aptitudes, serán capaces de entender mejor sus defectos, y qué es lo que necesitan trabajar. Por el momento, intenten sólo aquello que esté a su alcance. Creen para mí la secuencia de una acción externa, física. Y háganme sentir la verdad de ella.

"Para comenzar, ¿es usted capaz de dejar su trabajo un momento y, atendiendo el llamado de su esposa, entrar al otro cuarto y observar cómo está bañando al niño?

—Eso no es difícil —repuse yo levantándome y dirigiéndome al cuarto de junto.

—¡Oh, no, de veras que no! —contradijo el Director deteniéndome—. A mí me parece que es precisamente aquello que usted no puede hacer bien.

"Es más, usted dice que entrar al cuarto y salir de él, dentro del escenario, es una cosa fácil de hacer. Y eso nada más porque usted se permite una enorme incoherencia y falta de lógica en la secuencia de su acción.

"Verifique por sí mismo cuántos pequeños, casi imperceptibles pero esenciales movimientos físicos y verdades acaba de omitir. Por ejemplo: antes de salir del cuarto, donde no son asuntos de poca importancia los que le ocupan, sino al contrario. Usted estaba sacando cuentas de una sociedad, confrontando sus partidas y reservas. ¿Cómo podría dejarlos de improviso y lanzarse fuera del cuarto, como si pensara que el techo iba a caerse? Nada terrible ha pasado. Su mujer lo llamaba; nada más. Por otra parte, ¿podría usted, en la vida real, pensar jamás en ir a ver a un bebé recién nacido llevando un cigarrillo encendido en la boca? ¿Y es creíble que la madre del niño fuera a pensar siquiera en dejar a un hombre con un cigarro dentro del cuarto donde está bañándolo? Por lo tanto, usted debe, antes que nada, encontrar dónde dejar su cigarrillo, aquí en este cuarto, y entonces podrá irse. Cada uno de estos pequeños actos auxiliares es fácil de hacerse por sí mismo.

Lo hice como él dijo: dejé el cigarrillo en la sala, y salí fuera de escena, entre bastidores, a esperar mi próxima entrada.

—Ahora sí —aceptó el Director— ha ejecutado usted cada pequeño acto en detalle y los ha estructurado, juntos, formando una acción más amplia: la de entrar en la habitación contigua.

Después de eso mi vuelta a la sala quedó sujeta a innumerables correcciones. Esta vez, no obstante, fue porque mi actuación carecía de sencillez y tendía a agrandar cada uno de los pequeños detalles. Y tal énfasis es también falso.

Finalmente llegamos a la parte más interesante y dramática. Conforme yo entraba al cuarto y me dirigía a continuar mi trabajo, veía que Vanya había tomado el dinero sólo por divertirse, como una gracia, hallando en ello un estúpido placer.

Percibiendo una trágica posibilidad, me lancé adelante y, dando rienda suelta a mi temperamento, me entregué a la sobreactuación.

—¡Alto! Usted ha seguido el camino equivocado —gritó Tortsov—. Y mientras el rastro es aún visible repita, haga de nuevo cuanto acaba de hacer.

Todo lo que tenía que hacer era simplemente correr a la chimenea y sacar violentamente del fuego el paquete del dinero quemado. Para hacerlo, sin embargo, tenía que planear mi recorrido y empujar a mi supuesto cuñado. El Director no quedó satisfecho de que tan violenta arremetida pudiera resultar en muerte y catástrofe.

Quedé confundido al comprender cómo debía producir y justificar un acto tan rudo y violento.

—¿Ve usted esta tira de papel? —preguntó—. Voy a prenderle fuego, y la arrojaré a ese cenicero grande. Vaya usted allá, y tan pronto como vea la flama, corra y trate de salvar algo del papel ardiendo.

Tan pronto como le vi aplicar el fuego al papel, me lancé adelante, con tal violencia que estuve a punto de romperle el brazo a Vanya al pasar.

—Ahora puede usted ver si hay alguna semejanza entre lo que acaba de hacer y su actuación anterior. Precisamente esta vez pudimos haber tenido, realmente, una catástrofe. Pero antes, fue mera exageración.

"No debe usted deducir que yo le recomiendo romper brazos o mutilarse unos a otros en el escenario. Lo que quiero es que se dé cuenta de que pasó por alto, antes, una circunstancia importante: que el dinero ardería rápidamente. En consecuencia, si usted quería salvarlo, debía obrar con rapidez también. Es lo que no hizo. Naturalmente, no había verdad en sus acciones.

Después de una breve pausa, ordenó:

—Sigamos adelante.

—¿Quiere usted decir que no vamos a hacer nada más en esta parte? —exclamé.

—¿Qué más quiere usted hacer? —preguntó Tortsov—. Usted salvó lo que pudo, y el resto lo destruyó el fuego.

—Pero, ¿y la matanza?

—No hubo asesinato —dijo él.

—¿Quiere decir que no va a morir nadie? —pregunté.

—Bueno, por supuesto que sí. Pero no para la persona que usted encarna; para ese personaje esa muerte no existe. Está usted tan deprimido, tan preocupado por la pérdida del dinero, que ni siquiera se ha enterado de haber derribado al hermano medio loco. Si se diese cuenta de ello, probablemente no le hubiera importado lo demás, sino que se habría arrojado a auxiliar al moribundo.

Llegamos así, ahora, al punto más difícil para mí. Tenía que quedarme de pie, tal como si me hubiera vuelto de piedra, en un estado de "inacción trágica". Yo estaba totalmente frío por dentro, y sin embargo me daba cuenta de estar sobreactuando.

—Sí, helos ahí; ahí están todos los viejos, y viejísimos clichés familiares que datan de nuestros ancestros —proclamó Tortsov.

—¿Cómo es que los reconoce usted? —pregunté.

—Los ojos fijos por el espanto. El trágico secarse la frente. Sostener la cabeza con ambas manos. Pasarse los dedos entre los cabellos. Oprimir la mano contra el corazón. Cualquiera de esos clichés tiene cuando menos tres siglos.

"Hay que barrer con toda esa basura. Despójese de ese actuar con su cabello, su frente o su corazón. Y déme, por ligera que sea, algo de acción en la que pueda creerse.

—¿Cómo puedo dársela? ¿Cómo darle ningún movimiento cuando se supone que estoy en un estado de inacción dramática? —pregunté.

—¿Usted qué cree? —me replicó—. ¿Puede haber actividad en la inacción dramática o en alguna otra? Si así es, ¿en qué consiste?

Esta pregunta me hizo escarbar en mi memoria y tratar de recordar qué haría una persona en un período de inacción dramática. Tortsov me recordó algunos pasajes de "Mi Vida en el Arte", y añadió el relato de un incidente del cual tuvo personal conocimiento.

—Era necesario —refirió— llevar la noticia de la muerte de su esposo a una mujer. Después de una larga y cuidadosa preparación, pronuncié al fin las fatales palabras. La pobre mujer quedó pasmada, deshecha. No obstante, en su cara no había ninguna de esas trágicas expresiones, que los actores gustan de mostrar en escena. La ausencia absoluta de expresión en su cara, casi mortal en su extrema inmovilidad, era lo que la hacía más impresionante. Fue necesario quedarme de pie, completamente inmóvil junto a ella, por más de diez minutos, para no interrumpir el proceso de lo que se gestaba en su interior. Al fin, hice un movimiento que la sacó de su estupor. Entonces, ella se desmayó.

"Mucho tiempo después, cuando ya fue posible hablar con ella del penoso pasado, se le preguntó qué era lo que había tenido en su mente durante esos minutos de trágica inmovilidad. Parece que pocos momentos antes de recibir la noticia de la muerte, se preparaba a salir para hacer una compra, un encargo de su esposo... Pero, ya que él estaba muerto, ella debía hacer algo más. ¿Qué podría ser? Y al pensar en sus ocupaciones, pasadas y presentes, su mente revivió todos los recuerdos de su vida hasta el actual momento en suspenso con su gran interrogación abierta. De una conciencia de completo desamparo había pasado a la inconsciencia.

"Yo creo que usted estará de acuerdo en que esos diez minutos de trágica inacción estaban llenos sin embargo de actividad. Piense nada más en resumir toda su vida pasada en el corto espacio de diez minutos. ¿No es eso acción?

—Desde luego que sí —asentí—. Pero no es física.

—Muy bien —admitió Tortsov—. Quizás no lo es. Pero no necesitamos pensar tan profundamente sobre el modo de llamar las cosas, o ser demasiado precisos. En todo acto físico hay un elemento psicológico, y un elemento físico en todo acto psicológico.

Las escenas subsecuentes, en las que yo volvía de mi estupor e intentaba reanimar a mi cuñado, resultaron ser muchísimo más fáciles para mí que aquella inmovilidad con su actividad psicológica.

—Ahora debemos repasar lo que hemos aprendido en las dos últimas lecciones —dijo el Director—. Porque ustedes, la gente joven, son demasiado impacientes y pretenden posesionarse de inmediato de toda la verdad interna de una obra o un papel, y creer también en seguida en ella.

"Pero como tomar ese control del todo, de inmediato, es imposible, debemos fraccionarlo, dividirlo, y absorber cada parte por separado. Para llegar a la verdad esencial de cada pequeña parte y ser capaz de creer en ella, debemos seguir el mismo procedimiento que empleamos al escoger nuestras unidades y objetivos. Cuando ustedes no puedan creer en la acción más amplia, deben reducirla a porciones cada vez más pequeñas hasta que sí puedan creer en ellas. Y no se imaginen que esto es una tarea mezquina. Es algo tremendo. El tiempo que han empleado tanto en mis clases como en las prácticas con Rakhmanov en centrar su atención en pequeñas acciones físicas, no es tiempo perdido. Quizás ustedes todavía no se dan cuenta de que, partiendo de su creencia en la verdad de una pequeña acción, un actor puede llegar a sentirse a sí mismo en su parte y a tener fe en la realidad de la obra entera.

"Podría citar innumerables ejemplos sacados de mi propia experiencia, en los que ha habido algo inesperado que se introduce en la rancia, rutinaria actuación de una obra. Una silla derribada, una actriz que deja caer su pañuelo, que debe recogerse, o todo queda de pronto alterado. Estas cosas demandan necesariamente pequeñas aunque reales acciones que son verdaderas intrusiones provenientes de la vida real. E igual que un soplo de aire fresco aclara la atmósfera de un cuarto mal ventilado, estas acciones reales pueden poner vida en una actuación estereotipada, pueden hacer recordar al actor el verdadero tono, que había perdido. Tienen el poder de producir un ímpetu interno, y pueden hacer a una escena entera tomar un rumbo creativo.

"Por otro lado, no podemos dejar las cosas al acaso. Es importante para un actor saber cómo proceder bajo circunstancias ordinarias. Cuando un acto en su totalidad es demasiado grande para manejarlo, divídanlo. Si un detalle no es suficiente para convencerles de la verdad de lo que están haciendo, añádanle otros hasta que alcancen la esfera mayor de acción que sea conveniente para ustedes.

"*Un sentido de medida* les ayudará, siempre.

"A estas sencillas pero importantes verdades hemos dedicado nuestro trabajo de las recientes lecciones.

6

—El verano pasado —dijo el Director— regresé, por primera vez desde hacía algunos años, a un lugar en el campo donde acostumbraba pasar mis vacaciones. La casa en que me hospedaba quedaba a cierta distancia de la estación del ferrocarril. Una corta desviación conducía a aquélla a través de una hondonada, pasados unos criaderos de abejas y un bosque. En los viejos tiempos, yo llegaba, y tomaba tan a menudo por esta ruta, la más corta, que llegué a marcar un sendero. Más tarde quedó éste cubierto por altos pastizales. El último verano, pues, volví y traté de seguir mi camino. Al principio no fue fácil hallar la vereda. A menudo me perdía, y salía luego a una carretera principal llena de baches y rodadas, a causa de su intenso tránsito. Casualmente hubiera podido llevarme, de seguirla, en dirección contraria. Así, me vi obligado a volver sobre mis pasos y a tratar de rastrear la ruta más corta. Me guié por los recuerdos de viejas señales familiares entonces, mojones, restos de troncos sobresalientes del suelo, pequeñas subidas y bajadas en el camino. Estos recuerdos tomaron forma, y determinaron mi búsqueda. Finalmente conseguí rehacer la línea correcta, y pude ir y venir a la estación siguiéndola. Y como tuve que ir al poblado frecuentemente, y tomaba por la desviación casi a diario, pronto volvió a hacerse la vereda de antes.

"Durante nuestras últimas lecciones hemos estado levantando una línea de *acciones físicas* en el ejercicio del dinero quemado. Es algo, en cierta forma, análogo a mi vereda en el campo. La reconocemos en la vida real, pero tenemos que recorrerla otra vez, toda, en escena.

"La línea correcta para ustedes está también cubierta por malos hábitos que amenazan con desviarles a cada paso, llevándoles hacia la ruta gastada y llena de baches de la actuación mecánica estereotipada. Para evitarlo, deben hacer ustedes como yo hice, y establecer la dirección correcta tendiendo una serie de acciones físicas. Esta línea, deben ustedes recorrerla hasta haber fijado, permanentemente, la ruta verdadera a seguir en su papel. Ahora, suban al escenario y repitan varias veces las acciones físicas detalladas que ejecutamos la última vez.

"Recuérdenlo: ¡sólo acciones físicas, verdades físicas, y una creencia física en ellas! ¡Nada más que eso!

Actuamos el ejercicio completo.

—¿Notaron ustedes alguna sensación nueva como resultado de la ejecución de una secuencia completa de actos físicos sin una sola interrupción? —preguntó Tortsov—. Si así fue, es que los momentos aislados fluyeron como debían, en períodos más amplios, creando una corriente continua de verdad.

"Hagan la prueba actuando el ejercicio de principio a fin varias veces, y empleando sólo las acciones físicas.

Seguimos sus instrucciones y, realmente, sentimos cómo los fragmentos detallados ensamblaban dentro de un todo continuado. Esta secuencia fue así fortalecida, reafirmada con cada repetición, y la acción dio la sensación de ser llevada adelante, impulsada con ímpetu creciente.

Al ir repitiendo el ejercicio, yo estuve manteniendo un error que pienso que debo detallar: cada vez que dejaba la escena y salía afuera, dejaba de actuar. Como consecuencia, la línea lógica de mi acción física se interrumpía. Y no debía ser así. Ni estando dentro del escenario ni entre bastidores, debe un actor permitir tales rupturas, tales interrupciones en la continuidad de la vida de su parte. Esto ocasiona lagunas. Y éstas, a su vez, se llenan de sentimientos e ideas extraños al rol que se actúa.

—Si ustedes no están acostumbrados a actuar por sí mismos cuando están fuera de escena —dijo el Director—, al menos limiten, confinen sus pensamientos a los que la persona que encarnan tendría, de estar colocada en circunstancias análogas. Esto les ayudará a mantenerse siempre en su papel.

Después de hacer ciertas correcciones, y después que hubimos repasado el ejercicio varias veces más, me preguntó:

—¿Se da usted cuenta de que ha logrado establecer, de una manera firme y permanente, la larga secuencia de los momentos individuales de la verdadera acción física en este ejercicio?

"A esta secuencia continuada es a lo que llamamos en nuestra jerga teatral "la vida de un cuerpo humano". Está constituída, como han visto, por acciones físicas vivas, motivadas por un sentido interno de verdad, y una creencia en lo que el actor está haciendo. Esta vida de un cuerpo humano en un rol no es un asunto de poca importancia: es la mitad de la imagen por crear, si bien no la más importante de sus mitades.

7

Después de que habíamos repasado una vez más nuestro ejercicio, el Director dijo:

—Ahora que ya han creado ustedes el *cuerpo* del papel, podemos comenzar a pensar en el siguiente paso, aún más importante: la *creación del alma humana* en la parte.

"En realidad esto ya ha sucedido, sin que ustedes lo sepan, en su interior. La prueba es que cuando ejecutaron, ahora mismo, todas sus acciones físicas, no lo hicieron de una manera fría y formal, sino con íntima convicción. ¿Cómo fue producido este cambio?

"De una manera natural: porque el lazo que une el cuerpo y el alma es indivisible. La vida de una da vida al otro. Cada acto físico, excepto los simplemente mecánicos, tienen una fuente interna de sentimiento. En consecuencia, tenemos un plano interno y un plano externo en cada rol, ambos entrelazados. Un objetivo común los hace análogos entre sí y fortalece sus lazos.

El Director me hizo volver sobre la escena del dinero. Mientras lo contaba, miré hacia Vanya, el inválido hermano de mi mujer, y por primera vez me pregunté: ¿por qué anda siempre rondándome? Y estando en ello sentí que no podría continuar sin antes haber aclarado mis relaciones con éste, mi cuñado.

Y esto es lo que, con la ayuda del Director, tracé como base de nuestra relación: la belleza y la salud de mi esposa habían sido el precio de la deformidad de él, su hermano gemelo. Al nacer ambos, una operación de emergencia fue necesaria, y la vida del niño fue puesta en riesgo con el fin de salvar las de la madre y la niña. Todos sobrevivieron, pero el niño creció medio loco y jorobado. Esta sombra se proyectó siempre, sin dejar de hacerse sentir, sobre la vida familiar. La ficción así urdida cambió completamente mi actitud hacia el infeliz jorobado: me sentí lleno de un sincero sentimiento de compasión y ternura hacia él, y aun de cierto remordimiento por su pasado.

Esto bastó para dar vida, de inmediato, a la escena de la infeliz criatura que gozaba quemando los billetes de banco. Debido a mi compasión por él, hice hasta tonterías para divertirlo, golpeando los paquetes sobre la mesa, haciendo muecas cómicas en tanto que quitaba a aquéllos sus envolturas de papel de color y las arrojaba al fuego. Vanya respondió a estas improvisaciones mías, reaccionando bien a ellas. Su sensibilidad me impulsó a seguir buscando más recursos de este tipo. Una nueva escena fue creada, viva, alegre, cálida. Hubo un instante en que los espectadores respondieron también: esto fue un nuevo aliento para nosotros. Y luego vino el momento de ir al cuarto de junto. ¿Hacia quién? ¿Hacia mi mujer? ¿Quién era mi esposa? Y así, había otra cuestión que resolver. Yo no podía ir allá hasta que supiera todo acerca de la persona con la que se suponía estaba yo casado. Mi historia sobre ella era en extremo sentimental. No obstante, yo sentía realmente que si las circunstancias fueran como yo las había imaginado, esta mujer y el niño me hubieran sido infinitamente queridos.

En relación a toda esta nueva vida imaginada para un ejercicio, nuestros antiguos métodos de actuación parecían no valer nada.

¡Cuán fácil y grato me era observar al niño mientras lo bañaban! Ahora no necesité que nadie me recordara que tenía

un cigarrillo encendido: me cuidé muy bien de tirarlo antes de salir del cuarto.

El que regresara a la mesa a ocuparme del dinero era ahora algo tan claro como necesario: el mío es un trabajo que hago por mi esposa, mi hijo y por el infeliz jorobado.

Y el hecho de quemar el dinero también adquirió un aspecto totalmente diferente. Todo lo que necesité decirme era: ¿qué haría yo si esto sucediera realmente? El horror me paraliza ante la perspectiva de mi futuro: la opinión pública me señalará no sólo como un ladrón, sino también como el asesino de mi hermano político. Es más, ¡seré visto como un infanticida! Nadie podrá jamás reivindicarme ante los ojos de los demás. No sé siquiera lo que mi propia esposa pensará de mí después de haber matado yo a su hermano.

Mientras me hacía todas estas conjeturas, era absolutamente necesario permanecer inmóvil, pero mi imaginación mía estaba plena de acción.

La siguiente escena: el intento de reanimar al muerto, salió completamente por sí sola. Era natural, en vista de mi nueva actitud hacia aquél.

Ahora el ejercicio, que había llegado a serme fastidioso, despertó en mí sensaciones vivas. El método de crear tanto la vida física como la espiritual de una parte, me parecía admirable. Sentí, sin embargo, que la base total del éxito del mismo descansaba en los mágicos "si" y en las circunstancias dadas. Eran éstas y aquéllos los que producían en mí el impulso interno, no la creación de los detalles físicos. ¿No sería entonces más sencillo trabajar partiendo directamente de ellos, en lugar de emplear tanto tiempo en meros objetivos físicos?

Le pregunté al Director acerca de esto, y estuvo de acuerdo conmigo.

—Desde luego —me dijo— y eso es lo que le propuse a usted que hiciera hace más de un mes, cuando actuó por primera vez este ejercicio.

—Pero entonces me era difícil despertar mi imaginación y hacerla activa —hice notar.

—Sí; y ahora, en cambio, ha despertado ampliamente. Usted encuentra fácil no sólo inventar ficciones, sino vivirlas, sentir su realidad. ¿Cómo se ha verificado este cambio? Porque al principio usted sembraba las semillas de su imaginación en campo estéril. Contorsiones externas, tensión física y una vida física incorrecta eran mal terreno para que se desarrollaran la verdad y el sentimiento. Ahora tiene usted una vida física correcta. Su creencia se basa en los sentimientos de su propia naturaleza. Ya no imagina usted más en el aire, o en el vacío, o en general; ya no lo hace usted más en abstracto. Gustosos nos

volvemos a las acciones físicas reales y a nuestra creencia en ellas, porque están dentro del alcance de nuestro llamado.

"Usamos la técnica consciente de crear el cuerpo físico de un papel, y con su ayuda lograr la creación de la vida subconsciente del espíritu del mismo rol.

8

Al continuar la exposición de su método, el Director ilustró hoy sus observaciones por medio de una analogía entre la actuación y los viajes.

—¿Han hecho ustedes alguna vez un largo recorrido viajando? —comenzó—. Si así ha sido, recordarán que son muchos los cambios sucesivos que tienen lugar, lo mismo respecto a lo que ustedes sienten que respecto a lo que ven. Pues igual pasa en la escena. Moviéndonos a lo largo de líneas físicas, nos encontramos a nosotros mismos, contantemente, en nuevas y diferentes situaciones, disposición de ánimo, contornos imaginativos, y las circunstancias externas de la producción. El actor entra en contacto con gente nueva, y comparte su vida con ella.

"Todo el tiempo, su línea de acciones físicas le conduce a través del interior y el exterior de la obra. Su ruta está tan bien trazada, que no puede ser desviado. Sin embargo, no es esa ruta en sí misma la que llama al artista dentro de él. Su interés radica en las circunstancias internas y condiciones de vida a las que la obra le ha conducido. El ama los hermosos e imaginativos contornos de la parte que actúa, y los sentimientos cuando no se tiene nada en la boca?

"Los actores, como los viajeros, encuentran muchas diferentes maneras de llegar a su destino: hay aquéllos que, real y físicamente, experimentan su parte, y los que reproducen su forma externa, los que se componen a sí mismos con trucos previstos y hacen su actuación como si fuera un oficio mecánico. Los hay que hacen de su parte un árido discurso literario, y otros que se valen de ella para hacer un lucimiento de sí mismos, para hacerse admirar más.

"¿Cómo pueden ustedes precaverse de seguir la dirección falsa? Deben contar, para cada estación de su recorrido, para cada punto de empalme, con un bien entrenado y alerta garrotero. *Este, es su sentido de la verdad, el cual coopera con su sentido de fe en lo que están haciendo, para mantenerlos en el carril debido.*

"La cuestión siguiente es: ¿qué material usamos para construir nuestro carril?

"Al principio parecería que no pudiésemos emplear nada mejor que emociones reales, verdaderas. Sin embargo, las cosas del espíritu no son suficientemente sólidas. Es por eso que tenemos que recurrir a la *acción física.*

"No obstante, lo que es más importante de las acciones mismas es su verdad, y nuestra creencia en ellas. La razón de esto es que donde quiera que ustedes tengan verdad y creencia, tendrán sentir y experiencia. Pueden ustedes comprobarlo ejecutando hasta el más pequeño acto en el que realmente crean, y encontrarán que instantáneamente, de modo intuitivo y natural, despertará una emoción.

"Estos momentos, por breves que sean, son altamente estimables. Tienen la mayor significación en escena, ya sea en las partes más tranquilas de una obra o en los lugares en que ustedes viven a través de la tragedia o el drama. No hay que ir muy lejos para encontrar un ejemplo: ¿en qué estaba usted ocupado —me dijo— cuando actuó la segunda parte de su ejercicio? Se abalanzó hacia la chimenea y sacó de ella un montón de billetes; trató de reanimar al cuñado medio loco, corrió a salvar al niño que se ahogaba. Este es el marco de sus simples acciones físicas, dentro del cual usted, natural y lógicamente, construyó la vida física de su parte.

"He aquí otro ejemplo: ¿En qué se ocupa Lady Macbeth en la culminación de su tragedia? En el sencillo acto físico de lavar de sus manos una mancha de sangre.

Aquí, Grisha interrumpió, porque no estaba dispuesto a creer "que un gran escritor como Shakespeare creara una obra maestra con el fin de que su heroína se lavara las manos o ejecutara un acto semejante".

—Qué desilusión, ¿verdad? —recalcó el Director con ironía—. ¡No haber pensado en la tragedia! ¡Cómo pudo pasar por alto el autor todo el esfuerzo del actor, su tensión, su "patetismo", su "inspiración"! ¡Qué duro tener que renunciar a todo el maravilloso conjunto de trucos, y limitarse uno mismo a pequeños movimientos físicos, pequeñas verdades, y una sincera creencia en su realidad!

"A su tiempo, aprenderán ustedes que tal concentración es necesaria si han de poseer sentimientos verdaderos; y sabrán que en la vida real también muchos de los grandes momentos de emoción están señalados por algún acto ordinario, pequeño, natural. ¿Le sorprende? Permítame recordarle los tristes momentos de asistencia a la gravedad, a la proximidad de la muerte de un ser querido. ¿En qué se ocupa la esposa del moribundo o su amigo más íntimo? De cuidar la quietud y el silencio de la habitación, de cumplir las órdenes del médico: tomar la temperatura, aplicar compresas. Todas estas pequeñas

acciones adquieren una importancia crítica en la lucha contra el dolor y la muerte.

"Nosotros los artistas tenemos que admitir la verdad de que aun los mínimos movimientos físicos, cuando tienen lugar dentro de "circunstancias dadas", adquieren gran significación debido a su influencia sobre la emoción. El lavarse la mancha de sangre ha ayudado a Lady Macbeth a la ejecución de sus ambiciosos designios. No es por casualidad que a través de todo su monólogo se encuentre en su memoria la mancha de sangre, recordada en relación con el asesinato de Duncan. Un pequeño acto físico adquiere gran significación interna; la intensa lucha interior busca un escape en tal acto externo.

"¿Por qué este lazo común es tan absolutamente importante para nosotros en nuestra técnica de arte? ¿Por qué señaló tan excepcional importancia en este método elemental de afectar nuestros sentimientos?

"Si se le dice a un actor que su papel está lleno de acción psicológica y hondura trágica, comenzará de inmediato a forzarse a sí mismo, exagerando su pasión, a "hacerla jirones", a ahondar en su ánimo para extraer sentimientos, ejerciendo violencia sobre ellos. Pero si usted le da sólo un sencillo problema físico a resolver, y rodea a éste de condiciones de interés y sensibilidad, se dispondrá a realizarlo sin alarmarse mayormente o aun sin pensar demasiado profundamente si lo que hace resulta en psicología, tragedia o drama.

"Alcanzar la emoción de esta manera impide toda violencia y el resultado es natural, intuitivo y completo. En los escritos de los grandes poetas aun los actos más sencillos están rodeados de importantes condiciones que, acompañándoles, esconden todo género de incitaciones a nuestros sentimientos.

"Hay otra razón, sencilla y práctica, para alcanzar delicadas experiencias emocionales y momentos de intensidad trágica mediante la verdad de las acciones físicas. Para llegar a las grandes alturas de la tragedia, un actor debe forzar su poder creativo hasta lo último. Y esto es en extremo difícil. ¿Cómo puede llegar al estado necesario si le faltan los naturales requerimientos para su voluntad? Este estado se consigue sólo por un fervor creativo, y éste no puede forzarse fácilmente. Si emplean ustedes medios no naturales, se exponen a tomar una dirección falsa y entregarse a lo teatral en lugar de la genuina emoción. El camino fácil es el familiar, habitual y mecánico: la línea de menor resistencia.

"Para evitar este error tienen ustedes que apoyarse en algo substancial, tangible. La significación de los actos físicos en los momentos altamente dramáticos o trágicos se enfatiza por el hecho de que mientras más sencillos son aquéllos más fácil es dominarlos, y más fácil entonces permitirles conducir a ustedes

a su verdadero objetivo, alejándoles de la tentación de caer en la actuación mecánica.

"Lleguen a la parte trágica de un papel sin atormentar sus nervios, sin jadeos ni violencia, y sobre todo no apresuradamente sino gradual, lógicamente, conduciendo correctamente la secuencia de las acciones físicas externas, y creyendo en ellas. Cuando ustedes hayan perfeccionado esta técnica de acceso a sus sentimientos, su actitud respecto a los momentos trágicos cambiará por completo, y dejarán de inquietarse por ellos.

"El acceso al drama y la tragedia o a la comedia y el vodevil, difiere solamente en las circunstancias dadas que rodean las *acciones* del personaje que ustedes encarnan. En las circunstancias radica principalmente el poder y la significación de estas acciones. En consecuencia, cuando ustedes vayan a experimentar con una tragedia, no piensen, para nada, en sus emociones. Piensen en lo que tienen que *hacer.*

Cuando Tortsov terminó de hablar, se hizo el silencio unos momentos, hasta que Grisha, siempre dispuesto a discutir, lo quebrantó:

—Pero yo creo que los artistas no andan con los pies sobre la tierra; pienso, más bien, que se elevan sobre las nubes.

—Me gusta el símil —aceptó Tortsov con sutil sonrisa—. Trataremos de ello dentro de poco.

9

En la clase de hoy quedé absolutamente convencido de la efectividad de nuestro método de psico-técnica (7). Es más, me emocionó profundamente el ver aplicarlo. Una de nuestras compañeras: Dasha, actuó una escena de "Brand": aquélla con el niño abandonado. Lo esencial en ésta es que una mujer que llega a su casa, se encuentra con que alguien ha abandonado en su puerta, a un niño. Primero ella se muestra turbada y molesta; un momento después decide adoptarlo, pero entonces la débil criatura muere en sus brazos.

La razón por la cual Dasha se siente atraída por esta clase de escenas, con niños, es que no hace mucho ella perdió uno propio, nacido fuera del matrimonio. Esto me lo habían dicho en reserva, como un rumor. Pero después de verle su escena hoy, no dudé de la veracidad de ello. Durante toda su actuación, las lágrimas corrían por sus mejillas, y su ternura transformaba para nosotros el trozo de palo que sostenía en sus brazos, en una criatura: se la sentía vivir entre las ropas que lo envolvían. Cuando llegó el momento de la muerte del niño, el

Director suspendió la escena temiendo las consecuencias, para Dasha, de sus emociones profundamente sacudidas.

Todos teníamos lágrimas en los ojos.

¿Para qué recurrir al examen de objetivos, y acciones físicas, cuando podíamos ver la vida misma en el rostro de Dasha?

—Vean ustedes lo que la inspiración puede crear —dijo Tortsov satisfecho—. No necesita técnica; y opera estrictamente de acuerdo con las leyes de nuestro arte, ya que se basa en la naturaleza. Pero no pueden ustedes contar con que tal fenómeno se repita todos los días. En alguna ocasión puede suceder que no funcione, y entonces...

—¡Oh, sí, es seguro que funcionaría! —exclamó Dasha.

Entonces, como si tuviera miedo de que su inspiración se debilitara, empezó a repetir la misma escena que antes había actuado. Al principio, Tortsov tuvo la intención de detenerla queriendo protegerla de una crisis nerviosa, pero no pasó mucho tiempo sin que ella misma se detuviera, completamente incapaz de seguir adelante.

—¿Qué va usted a hacer ahora? —preguntó Tortsov—. Usted sabe que el empresario que la contrató para su compañía insistirá en que haga usted no sólo la primera función de éxito, sino todas las sucesivas igualmente buenas. De otra manera, la obra tendrá un estreno triunfal y luego se derrumbará.

—No. Todo lo que tengo que hacer es sentir, y entonces podré actuar —repuso Dasha.

—Puedo entender que usted quiera trabajar directamente sobre sus emociones. Desde luego, eso está bien. Sería maravilloso si pudiéramos lograr un método permanente para repetir nuestras experiencias emotivas felices. Pero los sentimientos no pueden fijarse, ser sujetos. Escapan entre los dedos como el agua. Es por eso que, quiera usted o no, es necesario encontrar medios más sólidos de obrar sobre nuestras emociones y fijarlas.

Pero nuestra entusiasta de Ibsen desechaba cualquiera sugestión de inducirla a emplear medios físicos en la labor creadora. Repasó todos sus posibles recursos: pequeñas unidades, objetivos internos, ficciones imaginativas, y ninguna de estas cosas le atrajo bastante No importaba a dónde se volviera, o cuánto se esforzara por impedirlo, al final todo la conducía a aceptar las bases físicas, y Tortsov la ayudó dirigiéndola. No trató de encontrar nuevas acciones físicas para ella. Sus esfuerzos se aplicaron a hacerla volver hacia sus propias acciones, que ella había empleado intuitivamente de modo tan brillante.

Esta vez actuó bien, y en su labor hubo tanta verdad como creencia. Sin embargo, ésta no podía compararse con su primera actuación.

Entonces el Director le dijo:

—Actuó usted muy bien, pero no fue la misma escena: cambió usted su objetivo. Yo le pedí que hiciera la escena con un niño vivo de verdad, y usted lo hizo con un trozo inerte de madera envuelto en un mantel. Todas sus acciones se ajustaron a eso. Manejó usted el pedazo de palo hábilmente, pero una criatura viva precisa muchísimos pequeños movimientos que usted omitió completamente esta vez. La primera, antes de que usted envolviera en sus mantas al supuesto niño, extendió sus bracitos y sus piernecitas, que usted realmente sentía, los besó amorosamente, murmuró palabras tiernas, y le sonrió entre lágrimas. Era verdaderamente conmovedor. Pero ahora dejó pasar todos esos importantes detalles. Naturalmente, porque un trozo de palo no tiene bracitos ni piernas.

"La otra vez, cuando envolvió su cabecita, tuvo mucho cuidado de no dejar que la tela rozara sus mejillas. Y una vez que estuvo todo arropado, se le quedó mirando feliz y orgullosa.

"Ahora trate usted de corregir sus errores. Repita la escena, pero con una *criatura*, no con un *palo*.

Después de un gran esfuerzo, Dasha fue finalmente capaz de recordar conscientemente todo lo que había sentido inconscientemente la primera vez que hizo la escena. Y una vez que creyó en la existencia del niño, sus lágrimas corrieron libremente. Cuando terminó su actuación, el Director elogió su trabajo como un efectivo ejemplo de cuanto había estado enseñándonos. Pero yo estaba todavía desilusionado e insistí en que Dasha no había logrado conmovernos después de aquella primera explosión de sentimientos.

—No importa —dijo él—, una vez que el terreno está preparado, y que los sentimientos del actor empiezan a brotar, conmoverá al público tan pronto como encuentre un escape apropiado para aquéllos en alguna sugestión imaginaria.

"Yo no quiero dañar los nervios de Dasha, pero supongamos que ella haya tenido un bebé propio. Estaba apasionadamente consagrada a él y luego, repentinamente, cuando el niño apenas tenía unos meses, murió. Nada en el mundo puede darle ningún consuelo; hasta que inesperadamente el destino se compadece de ella y la hace encontrar, a su puerta, a una criatura aún más encantadora que la propia.

El tiro dio en el blanco. Apenas Tortsov terminaba de hablar cuando Dasha comenzó a sollozar sobre la fingida criatura, con un sentimiento mucho mayor que la primera vez.

Me apresuré a decir a Tortsov que por casualidad había acertado con la verdadera historia de la muchacha. Se impresionó terriblemente, y se encaminó al escenario para suspender la escena, pero quedó como hechizado por la actuación, y no pudo decidirse a interrumpirla.

Más tarde fui a hablar con él.

—¿No es cierto —le dije— que esta vez Dasha experimentaba su verdadera tragedia personal? En tal caso, usted no puede adjudicar su acierto a ninguna técnica ni arte de creación, fue solamente una coincidencia fortuita.

—Ahora dígame usted si lo que hizo la primera vez fue arte —replicó Tortsov.

—Desde luego que sí —admití.

—¿Por qué?

—Porque intuitivamente, ella recordó su tragedia personal, y actuó impulsada por ello —expliqué.

—¿Entonces la dificultad estriba en el hecho de que yo le sugiriese un nuevo *si* en lugar de que ella lo encontrara por sí misma? No veo ninguna diferencia —continuó— entre el hecho de que el actor reviva sus propios recuerdos de por sí, o que lo haga con la ayuda de otra persona. Lo que importa es que la memoria haya retenido estos sentimientos, y que, dado un cierto estímulo, ¡los haga volver! Entonces no puede usted impedir creer en ellos absolutamente, en cuerpo y alma.

—Convengo en ello —argüí— aunque sigo pensando que Dasha no fue impulsada por ningún plan de acciones físicas, sino por la sugestión que usted le hizo.

—Ni por un momento niego eso— interrumpió el Director—. Todo depende de la sugestión de la imaginación; pero usted debe saber cuándo, precisamente, hay que hacerla intervenir. Suponga que usted va con Dasha y le pregunta si se hubiera sentido conmovida por mi sugestión de haberla yo hecho antes del momento en que la hice, cuando actuaba la escena la segunda vez envolviendo el pedazo de madera sin ninguna demostración de sentimientos, y antes de que sintiera los bracitos del niño abandonado, y los besara; antes de que la transformación tuviera lugar en su propio ánimo y el madero fuera reemplazado por una hermosa criatura viva. Estoy convencido de que en ese punto, la sugestión de que aquel palo cubierto con un trapo sucio era su hijito, no hubiera logrado otra cosa que herir su sensibilidad. Es seguro que ella pudo haber llorado debido a la coincidencia entre mi sugestión y su propia tragedia. Pero ese llanto por alguien que se ha perdido no es el mismo que se produjo en esta escena en particular, en la que la pena por lo que se perdió está reemplazada por el gozo de lo que se encuentra.

"Es más, creo que Dasha pudo haber sentido repulsión por el trozo de madera y tratado de alejarse de él. Sus lágrimas hubieran corrido también libremente, pero no sobre el niño de utilería, y hubieran sido provocadas por el recuerdo de su propio niño, cosa que no era lo que necesitábamos, como tampoco lo que nos ofreció la primera vez que hizo la escena. Fue sólo

después de haber hecho ella la imagen mental del niño, cuando pudo llorar sobre aquél, otra vez, como lo había hecho primero.

"Tuve la suerte de adivinar el momento preciso y lanzar la sugestión que vino a coincidir con sus más tiernos recuerdos. El resultado fue profundamente conmovedor.

Había, sin embargo, un punto más que yo quería recalcar, así que pregunté:

—¿No estaba Dasha realmente en un estado de alucinación mientras actuaba?

—Ciertamente que no —enfatizó el Director—. Lo que pasó no es que ella creyera de veras en la transformación de un madero en un niño vivo, sino que creyó en la posibilidad del incidente casual en la obra, que, de haberle ocurrido en la vida real, hubiera sido su salvación. Ella creyó en sus propias acciones maternales, en su amor y todas las circunstancias que la rodearon.

"Así, usted se da cuenta de que este método de acceso a las emociones es efectivo no sólo cuando usted crea un rol, sino también cuando desea reanimar una parte ya creada. Le proporciona los medios para recordar sensaciones previamente experimentadas. Si no fuera por ellas, los momentos de inspiración en la actuación de un actor brillarían repentinamente ante nosotros una vez tan sólo para desaparecer después para siempre.

10

Nuestra lección de hoy fue dedicada a hacer pruebas del *sentido de la verdad*, con varios estudiantes. El primero en ser llamado fue Grisha. Se le pidió que actuara lo que quisiera. El eligió a Sonya como a su compañera de costumbre, para ello, y cuando terminaron el Director dijo:

—Lo que ustedes han hecho fue correcto y admirable desde su propio punto de vista, que es el de técnicos extraordinariamente hábiles, interesados únicamente en la perfección externa de una actuación.

"Pero mis sentimientos no pudieron seguirles, porque lo que yo busco en el arte es algo natural, algo orgánicamente creativo, que pueda infundir vida humana a un papel de por sí inerte.

"Su artificiosa verdad les ayuda a representar imágenes y pasiones. Mi verdad es de otra clase, y ayuda a crear imágenes reales en sí mismas y a excitar pasiones reales también. La diferencia entre el arte de ustedes y el mío es la misma que distingue a las palabras *parecer* y *ser*. Yo debo tener verdad real; ustedes se satisfacen con su *apariencia*. Yo debo tener creencia real. Ustedes voluntariamente se limitan a la confianza que su público les tiene: en cuanto les ven están seguros de que ustedes ejecutarán a la perfección todas las formas establecidas; descansan en su habilidad como lo harían en la de un experto acróbata. Desde el punto de vista de ustedes, el espectador es un mero asistente. Para mí, involuntariamente, se convierte en un testigo, y en un participante, también, de mi labor creadora; se sumerge en lo más denso, en lo más recio de la vida que ve en la escena, y cree en ella.

En lugar de discutir nada o replicar, Grisha, de un modo cáustico, citó al poeta Pushkin en apoyo de un diferente punto de vista acerca de la verdad en el arte:

Una multitud de ruines verdades
es más estimada
que las fantasías que nos elevan
sobre nosotros mismos.

—Estoy de acuerdo con usted, y con Pushkin —declaró Tortsov— porque él habla de fantasías, de ficciones en las que se puede creer. Y es nuestra fe en ellas la que nos eleva. Esta es una enérgica confirmación del punto de vista de que estando en el escenario *todo debe ser real en la vida imaginaria del actor*. Y esto no me lo hicieron sentir ustedes con su actuación.

En seguida, comenzó a repasar la escena en detalle y a corregirla como lo había hecho conmigo en [illegible] dinero quemado. Entonces sucedió algo que dio lugar a una larga disertación, la más instructiva: Grisha, de pronto, cesó de actuar. Su cara estaba encendida de ira, le temblaban los labios, y las manos también. Después de luchar con su exaltación un momento, habló violenta y desconsideradamente:

—Durante meses hemos estado trayendo y llevando sillas, cerrando puertas, encendiendo el fuego. Eso no es arte. ¡El teatro no es un circo! Allí las acciones físicas están bien, y es infinitamente importante ser capaz de [illegible] de un trapecio o saltar al lomo de un caballo: la vida depende de la habilidad física. Pero no puede usted decirme que los grandes dramaturgos del mundo hayan escrito sus obras maestras para que sus héroes pudieran entregarse a ejercicios de actor física. ¡El arte es libre! Necesita de espacio, y no de las pequeñas verdades físicas de usted. Nosotros debemos ser libres para realizar grandes vuelos, no arrastrarnos por el suelo como escarabajos.

Cuando Grisha terminó, el Director habló a su vez:

—Su protesta me deja asombrado —dijo—. Hasta ahora le había considerado como un actor que se distinguía por su técnica externa. Y me encuentro de pronto con que sus anhelos todos

se dirigen a las nubes. Los convencionalismos externos y las mentiras: eso es lo que le corta las alas. Lo que eleva es la imaginación, los sentimientos, el pensamiento. Y sin embargo, se diría que sus sentimientos y su imaginación están encadenados aquí abajo, en algún lugar de la sala.

"A menos de que esté usted preso en una nube de inspiración, y gire llevado por ella, usted, más que ningún otro aquí, sentirá la necesidad de todas esas bases que hemos estado estableciendo. Y no obstante, usted parece temer a eso precisamente, y juzga que los ejercicios degradan a un artista.

"Una bailarina jadea, resopla y suda mientras hace sus necesarios ejercicios diariamente, antes de poder hacer sus graciosos y alados movimientos por la noche en la función. Un cantante tiene que pasarse todas las mañanas vociferando, entonando a través de su nariz, sosteniendo notas, desarrollando su diafragma y buscando una nueva resonancia en la cabeza para aquéllas, si en la noche ha de poner el alma en su canto. Ningún artista está por encima de la necesidad de conservar su aparato físico en condiciones, por los medios imprescindibles de una serie de ejercicios técnicos.

"¿Por qué se considera usted una excepción? ¿Por qué, mientras tratamos de formar los más estrechos y directos lazos entre nuestra naturaleza espiritual y la física, usted trata de desechar por completo el aspecto físico de ella? Pero la naturaleza ha rehusado dotarle de aquello que precisamente anhela: experiencia y sentimientos exaltados, dándole en cambio una técnica física para hacer gala de sus dotes.

"La gente que más habla de exaltación y elevación es precisamente, en su mayoría, la que no tiene atributos para elevarse por sí y alcanzar un nivel más alto. Hablan de arte y de creación con falsa emoción, y de una manera indistinta y tergiversada. Los verdaderos artistas, por el contrario, se expresan de una manera sencilla y comprensiva. Piense usted en esto y también en el hecho de que, para ciertos papeles, usted podrá llegar a ser un buen actor y dar al arte una estimable contribución.

Después de Grisha, fue probada Sonya. Me sorprendí de verla hacer todos los ejercicios sencillos extremadamente bien. El Director la elogió, y luego, le pasó una plegadera sugiriéndole que fingiera matarse con ella. Tan pronto como ella percibió la tragedia en el aire, se le subieron los humos, y al llegar al clímax produjo tan tremendo ruido que todos nos reímos.

—En la comedia —le dijo el Director— dibujó tan primorosamente su labor, que creí en usted. Pero en los momentos dramáticos, de fuerza, ataca una nota falsa. Evidentemente su sentido de lo verdadero es parcial: es sensible a la comedia pero no se conforma a lo dramático. Tanto usted como Grisha deberían encontrar su lugar verdadero en el teatro. Es en extremo importante en nuestro arte que cada actor encuentre su tipo particular, aquél al que pertenece.

11

Hoy, le tocó a Vanya pasar la prueba. Hizo el ejercicio del dinero con María y conmigo. Yo sentí que nunca había hecho él la primera mitad tan bien como esta vez. Me sorprendió por su sentido de proporción, y una vez más me dejó convencido de su talento.

El Director lo alabó, pero en seguida dijo:

—¿Por qué exagera usted la verdad a tan inadmisible grado en la escena de la muerte? Le dan calambres, sufre náuseas, gime, hace horribles muecas y le ataca parálisis gradual. Parece que, en este punto, se entrega usted al naturalismo por sí mismo. Le interesan más los recuerdos visuales externos de las últimas señales de vida de un cuerpo humano.

"Ahora, en la obra de Hauptmann: "Hannele", este naturalismo tiene su lugar, está en su sitio porque hay en ella el propósito de llevar el tema fundamental, espiritual, a un plano de gran relieve. (8) Como medio para un fin, podemos aceptarlo. De otro modo, no hay necesidad de llevar a la escena, sacándolas de la vida real, cosas que sería mucho mejor dejar fuera de aquélla.

"De aquí podemos concluir que no todo tipo de verdad puede ser trasplantado a la escena. Lo que empleamos en ella es una *verdad transformada en un equivalente poético por obra de la imaginación creadora.*

—¿Cómo define usted esto, exactamente? —preguntó Grisha, un tanto resentido.

—No me aventuro a formular una definición para ello —repuso el Director—. Es cosa que dejo a los eruditos. *Todo lo que puedo hacer es ayudar a ustedes a sentir lo que es. Y aun eso, requiere una gran paciencia, y a ello consagraré entero nuestro curso. O, para ser más exacto, aparecerá por sí mismo después de que ustedes hayan estudiado completamente nuestro sistema de actuación, y después de que por sí mismos hayan hecho el experimento de admitir, ilustrar y transformar las sencillas realidades humanas de la vida diaria, haciéndolas cristalizar en verdad artística.* Y esto no sucede de golpe, en un momento. Ustedes observen lo esencial y desechen todo lo que sea superfluo. Encuentren una hermosa forma, su expresión adecuada al teatro. Haciéndolo con la ayuda de su intuición, su talento, y su gusto, alcanzarán un resultado simple y comprensible.

Siguió María en la prueba, y actuó la escena que Dasha

había hecho con el niño, lográndola muy bien y de una manera completamente diferente.

Primero, María mostró una extraordinaria sinceridad en el gozo por encontrar al niño: era como tener una verdadera muñeca viva para jugar. Bailó con él, lo arropó y desenvolvió, lo besó y acarició, olvidando por completo que no sostenía más que un trozo de madera. Entonces, de repente, el niño cesó de responder. Al principio le miró, fijamente, un largo rato, tratando de encontrar la razón de aquello. La expresión de su cara cambió. Gradualmente la sorpresa se convirtió en terror, y entretanto María fue concentrándose más, alejándose más y más del niño. Cuando llegó a cierta distancia, se volvió de piedra una figura de trágico suspenso. Eso fue todo. Sin embargo, ¡cuanto había en ello de fe, de juventud, de femineidad, de verdadero drama! ¡Qué delicadamente sensitivo era su primer encuentro con la muerte!

—Cada fragmento de esa actuación fue artísticamente verdadero —exclamó el Director con sinceridad—. Ustedes pudieron creer en toda ella porque estaba basada en elementos cuidadosamente seleccionados, tomados de la vida real. María no tomó nada al por mayor, sino únicamente lo que era necesario, ni más ni menos. Ella sabe ver, distinguir lo bueno, y tiene además sentido de la proporción. Y ambas son cualidades importantes.

Cuando preguntamos a Tortsov cómo era que una joven actriz sin experiencia podía ofrecer tan perfecta actuación, su respuesta fue

—En su mayor parte, ello se debe al talento natural, pero especialmente depende de un excepcional agudo sentido de la verdad.

Al terminar la lección, él resumió:

—He dicho a ustedes todo cuanto puedo, hasta ahora, acerca del sentido de la verdad, *la falsedad, y la fe, en el escenario.* Llegamos así al problema de cómo desarrollar y cómo regular este importante don de la naturaleza.

Habrá muchas oportunidades para ello, porque nos acompañarán a cada paso y en cada fase de nuestro trabajo, sea estando en casa o en escena, en ensayos o en público.

Este sentido debe probar y verificar todo lo que el actor hace y ve el espectador. Cada pequeño ejercicio, sea interno o externo, debe hacerse bajo su supervisión y aprobación.

Lo único que importa es que lo que hacemos se dirija a desarrollar y vigorizar este sentido. Es una tarea difícil, porque es mucho más fácil mentir cuando ustedes están en escena, que hablar y actuar la verdad. Necesitarán ustedes una gran cantidad de atención y concentración para ayudar al adecuado crecimiento de su sentido de la verdad y a fortalecerlo.

"¡Eviten la falsedad, eviten todo lo que está más allá de sus capacidades, y eviten especialmente aquello que se opone a la naturaleza, la lógica, y al sentido común! Eso engendra deformidad, violencia, exageración y mentiras; y cuanto éstas con mayor frecuencia se repitan y les dominen, más desmoralizador será ello para su sentido de la verdad. Por lo tanto, eviten la costumbre de falsear. No dejen que las cañas obstruyan la mansa corriente de la verdad. Y sean inflexibles, desarraiguen de sí y sin piedad, toda tendencia hacia la actuación mecánica y exagerada: renuncien a ello, no se lo permitan.

"Una eliminación constante de estas cosas superfluas establecerá un proceso especial, que es a lo que me referiré cuando me oigan gritar: "¡Corten el 90 por ciento!"

CAPITULO IX

Memoria de las Emociones

1

Nuestro trabajo comenzó hoy con el repaso del ejercicio con el loco. Estábamos encantados porque no habíamos hecho más esta clase de ejercicios.

Y actuamos éste con vitalidad creciente, lo cual no era de sorprender, porque cada uno de nosotros sabía, había aprendido *qué* hacer y *cómo* hacerlo. Estábamos tan seguros de nosotros mismos que hasta fanfarroneábamos un poco. Cuando Vanya nos asustó, nos lanzamos en dirección opuesta, como antes. La diferencia ahora, sin embargo, consistía en el hecho de que estábamos preparados para la súbita alarma. Por esa razón, nuestra escapada general fue mucho más claramente definida, y su efecto mucho más fuerte.

Yo repetí exactamente lo que acostumbraba hacer. Me encontré bajo la mesa, solamente que en lugar de estar agarrando un cenicero, apretaba entre las manos un libro grande. Los otros hicieron más o menos lo mismo que antes. Sonya, por ejemplo, corrió al encuentro de Dasha la primera vez que hicimos la escena, y accidentalmente tiró al paso un almohadón. Esta vez no chocó con Dasha, pero dejó caer el almohadón de todos modos, para tener que levantarlo después.

Imagínese pues nuestro asombro cuando tanto Tortsov como Rakhmanov nos dijeron que mientras nuestra actuación en ese ejercicio acostumbraba ser directa, fresca y verdadera antes, hoy había sido falsa, insincera y afectada. Nos desalentó tan inesperada crítica, e insistimos en haber sentido realmente todo lo que habíamos hecho.

—Desde luego que sintieron algo —dijo el Director—. Si así no fuera, estarían muertos. El punto es *¿qué* sintieron ustedes? Tratemos de desentrañar las cosas, y comparemos su anterior ejecución del ejercicio, con el presente.

"No puede negarse que conservaron el montaje total de la escena, los movimientos, las acciones externas, la secuencia y hasta cada pequeño detalle, a un grado sorprendentemente preciso. Fácilmente podría uno pensar que ustedes habían

fotografiado el set. Por tanto, han probado ustedes tener una memoria notablemente aguda en cuanto al aspecto externo, realista de una obra.

"Sin embargo, ¿era de tan grande importancia el modo como ustedes se movían o agrupaban? Para mí, como un espectador, lo que sucedía en el interior de ustedes era de un interés mucho mayor. Esos sentimientos, sacados de su experiencia real y transferidos a su parte, es lo que da vida a la obra. Y ustedes no los han dado. Toda producción externa es formal, fría, y sin objeto ni significación si no está motivada desde el interior. En esto estriba la diferencia entre sus dos actuaciones. Al principio, cuando hice la sugestión sobre el loco, todos ustedes, sin excepción, fueron concentrándose, cada uno en su propio problema de seguridad personal, y sólo hasta después comenzaron a actuar. Este fue un proceso lógico, el correcto: la experiencia interna vino primero, y fue después incorporada a una forma externa. Hoy, por el contrario, estaban ustedes tan satisfechos con su actuación que no pensaron siquiera, ni un momento, en nada que no fuera seguir y repetir, copiar todos los efectos externos del ejercicio. La primera vez había un silencio mortal; hoy todo era algarabía y regocijo. Todos se ocupaban de tener las cosas listas: Sonya, su almohadón, Vanya, su pantalla, y Kostya, un libro en lugar de un cenicero.

—El utilero se olvidó de él —aclaré.

—¿Lo tenía usted preparado *de antemano* la primera vez que hizo el ejercicio? ¿Sabía usted que Vanya gritaría y que usted se asustaría? —preguntó el Director con cierta ironía—. ¡Es muy raro! ¿Cómo pudo usted prever hoy que iba a necesitar un libro? Debió haber llegado a sus manos accidentalmente; y es una lástima que esa calidad de lo accidental no pudiera repetirse hoy. Otro detalle: originalmente, no apartó usted la mirada de la puerta, tras la cual se suponía que estaba el loco; hoy, usted, de inmediato, quedó atento a nuestra presencia: estaba interesado en ver qué impresión causaba en nosotros su actuación. En lugar de esconderse del loco, usted estaba luciéndose para nosotros. La primera vez fueron ustedes impulsados para actuar por sus propios sentimientos internos y su intuición, su experiencia humana. Pero hoy, ahora mismo, hicieron todos sus movimientos casi mecánicamente. Repitieron un ensayo feliz en lugar de rehacer una escena, de volverla a crear viva, nueva. Y en vez de extraer su material de recuerdos de la vida misma, lo tomaron de los archivos teatrales de su mente. Y entonces, al principio, lo que pasaba en su interior resultó en acción; hoy, en cambio, esa actuación fue inflada y exagerada con el fin de lograr un efecto.

"Lo mismo que a ustedes, le pasó al joven que vino a preguntar a V. V. Samcilov qué debía hacer, si seguir en el

teatro o retirarse. "Salga —le dijo aquél al joven— y regrese luego para decirme otra vez lo que acaba de decirme". El joven vino y repitió lo que dijo la primera vez, pero fue incapaz de revivir los mismos sentimientos.

"En todo caso, ni esta comparación con el joven ni su falta de éxito de hoy deben conturbarlos ni desanimarlos. Es cosa que sucede a diario en nuestro trabajo, y les explicaré por qué. Lo *inesperado* es a menudo el más efectivo acicate de la labor creadora. Durante su primera actuación de este ejercicio, esa cualidad era obvia: ustedes fueron verdadera y sinceramente estimulados por la idea de la posible existencia de un lunático. En esta última repetición, lo inesperado ya no lo era: ustedes sabían por anticipado todo, y todo les era ya familiar y claro, hasta la forma externa que deberían dar a su actividad. Bajo estas circunstancias, pareció que no valdría la pena reconsiderar la escena entera en su frescura original, ¿no es cierto?; ni dejarse guiar por sus emociones. Una forma externa ya hecha es una tentación siempre para el actor. No es de extrañar que novatos como ustedes la hayan sentido, y que hayan probado a la vez tener una muy buena memoria de la acción externa. En cuanto a la *memoria de las emociones,* ni señales de ella hubo hoy.

Cuando se le pidió que explicara ese término, dijo:

—El modo mejor de ilustrarlo es aquél en que lo hizo Ribot, que fue el primero en definir este tipo de recuerdos, contando a ustedes una historia:

"Dos viajeros fueron arrojados a las rocas por la marea. Después de ser rescatados, refirieron sus impresiones. Uno recordaba cada cosa, por pequeña que fuera, de lo que había *hecho*: cómo, cuándo y por qué, dónde había subido y bajado las rocas, dónde había saltado y en qué dirección. El segundo hombre no tenía recuerdo, en absoluto, del lugar. Recordaba solamente las *emociones* sufridas; sucesivamente: *goce, aprensión, temor, esperanza, duda,* y finalmente *pánico.*

"Lo que sucedió a este segundo hombre es precisamente lo que a ustedes la primera vez que actuaron el ejercicio. Yo recuerdo muy claros, su desaliento, su miedo, cuando hice la sugestión sobre el loco.

"Puedo verlos firmemente adheridos a la idea, tratando de planear su acción. Su atención, por entero, afianzada al pretendido objetivo tras la puerta, y una vez que ustedes se habían adaptado, ajustado a sí mismos a él, entregarse con una real conmoción y acción verdadera.

"Si ahora hubieran sido ustedes capaces de hacer como el segundo hombre de la historia de Ribot, reviviendo todos los sentimientos experimentados aquella primera vez, y actuando

sin esfuerzo, involuntariamente, entonces yo hubiera dicho que poseían una *excepcional memoria de las emociones.*

"Por desgracia, tal caso se presenta muy raramente. Y por lo tanto, tengo que ser más modesto en mis pretensiones. Admito que ustedes puedan comenzar el ejercicio y permitir a su plan externo guiarles. Pero después deben ustedes dejar que el mismo les recuerde sus sentimientos anteriores, y entregarse a ellos como a una fuerza conductora a lo largo del resto de la escena. Si pueden hacerlo así, no diré que sus recuerdos emotivos sean extraordinarios, pero sí que son buenos.

"Si tengo que reducir mis pretensiones aun más, entonces diré: ejecuten el esquema físico del ejercicio, aun si esto no les recuerda sus antiguas sensaciones ni les hace sentir el impulso de mirar a las circunstancias dadas de la trama con una visión renovada. Pero entonces, háganme ver el empleo de su psico-técnica, introduciendo nuevos elementos imaginativos que despierten sus adormecidos sentimientos.

"Si ustedes logran esto, entonces podré reconocer en ustedes evidencias de memoria emotiva. Y hasta aquí, por hoy, no me ofrecieron ustedes ninguna de estas posibles alternativas.

—¿Quiere eso decir que no tenemos memoria emocional? —pregunté.

—No. No es esa la conclusión que deben sacar. Haremos algunas pruebas en nuestra próxima lección, —especificó Tortsov tranquilo, al tiempo que se levantaba preparándose para salir.

2

Hoy, fui yo el primer examinado respecto a la memoria de las emociones.

—¿Se acuerda usted —me preguntó el Director— que una vez me contó acerca de la impresión que le había dejado el gran Moskvin cuando fue en jira a su ciudad natal? ¿Puede recordar de manera suficientemente vívida su actuación hasta el punto de que el sólo pensar en ella ahora, seis años después, le reporte de nuevo el entusiasmo de que aquella vez se sintió inundado?

—Quizás los sentimientos no sean tan vehementes como lo fueron entonces —repliqué—. Pero ciertamente aún ahora me conmueve recordarlo.

—¿Son suficientemente fuertes para hacerle sonrojarse y sentir su corazón golpearle el pecho?

—Puede ser, si me dejo llevar enteramente por ellos.

—¿Qué siente usted, espiritual y físicamente, cuando recuerda la trágica muerte de aquel amigo íntimo de quien me contó?

—Trato de evitar ese recuerdo, porque me deprime mucho.

—Ese tipo de memoria, que le hace revivir las emociones que una vez sintió viendo a Moskvin actuar, o cuando su amigo murió, es lo que llamamos *memoria de las emociones.* Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de una cosa olvidada, un lugar o una persona, su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó. Puede parecer que éstos están más allá de todo recuerdo, cuando, de pronto, una sugestión, un pensamieto, un objetivo familiar vuelve a traerlos, a hacerlos sentir vigorosamente. A veces, las emociones son tan fuertes como siempre, a veces más débiles; otras, los mismos enérgicos sentimientos vuelven, aunque bajo alguna apariencia diferente.

"Y ya que es usted capaz todavía de palidecer o sonrojarse al rememorar alguna experiencia, y que aún teme el recuerdo de cierto suceso trágico. podemos concluir que usted posee una memoria de las emociones. Pero ésta no se halla suficientemente entrenada para sostener sin ayuda y con éxito una lucha con la condición teatral en que usted se permite entrar cuando aparece en escena.

En seguida Tortsov estableció la distinción entre la memoria de las sensaciones, referida a nuestros cinco sentidos, y la memoria de las emociones. Dijo que podría ocasionalmente hablarse de ellas como de corrientes paralelas una a la otra; si bien esta, dijo, es una conveniente aunque nada científica descripción de su interrelación.

Cuando se le preguntó hasta dónde un actor emplea sus recuerdos sensoriales, y cuál es el valor diferente de cada uno de los cinco sentidos, dijo:

—Para contestarles eso tomemos cada uno de ellos, uno después de otro: La vista es, de los cinco, el más receptivo respecto a impresiones. El oído es también extremadamente sensible. Es por esto que las impresiones se obtienen más prontamente a través de nuestros ojos y oídos.

"Es bien sabido el hecho de que algunos pintores poseen un poder de visión interna tal, que pueden pintar retratos de personas que han visto pero que ya no existen.

"Algunos músicos tienen un poder semejante para reconstruir internamente sonidos. Ejecutan mentalmente una sinfonía entera que acaban de oír. Los actores tienen la misma clase de poder visual y auditivo. Lo emplean para impresionar en ellos, y más tarde rememorar, toda suerte de imágenes auditivas y visuales: la cara de una persona, su expresión, la línea de su cuerpo, su manera de caminar, sus modales y movimientos, su voz y entonaciones, su modo de vestir y hasta sus características raciales.

"Es más, algunos, especialmente los artistas, son capaces no

sólo de recordar y reproducir cosas que han visto u oído en la vida real, sino que también pueden hacer lo mismo con cosas no vistas ni oídas, en su propia imaginación. Actores del tipo de memoria visual gustan de ver lo que se requiere de ellos, y entonces sus emociones responden fácilmente. Otros prefieren el timbre de la voz, la entonación de la persona que van a interpretar; en ellos, el primer impulso para despertar sentimientos viene de sus recuerdos auditivos.

—¿Y con los demás sentidos? —preguntó alguien—. ¿Los necesitamos también?

—Por supuesto que sí —dijo Tortsov—. Piensen en la primera escena con los tres glotones, del "Ivanov" de Chekov, o donde ustedes tienen que ponerse en éxtasis ante un *ragout* de cartón que se supone ha sido preparado con admirable arte culinario por la Posadera de Goldoni. Tienen que actuar la escena en forma tal que se les haga la boca agua, y a nosotros también. Para hacerlo, están ustedes obligados a tener una memoria extremadamente viva de algún alimento delicioso. De otra manera, sobreactuarán y no habrá en la escena ninguna experiencia del placer del gusto.

—¿Y dónde haríamos uso del sentido del tacto? —pregunté.

—En una escena como la que encontramos en "Edipo", cuando el rey ha cegado, y hace uso de su sentido del tacto para reconocer a sus hijos. (9)

"Sin embargo, la más perfeccionada técnica no puede compararse al arte de la Naturaleza. Yo he visto muchos actores famosos, técnicos de muchas escuelas y países, en mis días, y ninguno de ellos podía llegar a la altura que la intuición artística, guiada por la naturaleza, es capaz de alcanzar. No debemos pasar por alto el hecho de que muchos importantes aspectos de nuestra compleja naturaleza, ni son conocidos por nosotros mismos ni sujeto de nuestra dirección consciente. Sólo la naturaleza tiene acceso a ellos. A menos de que nos atengamos a su ayuda, debemos contentarnos sólo con su parcial dominio de nuestro complicado aparato creativo.

"Y aunque nuestros sentidos del olfato, el gusto y el tacto son útiles y aun importantes en nuestro arte, su papel es meramente auxiliar en cuanto al propósito de influir en nuestra memoria de las emociones.

3

Nuestras lecciones con el Director se han suspendido temporalmente, porque él salió de jira. Por ahora practicamos la danza, gimnasia, esgrima, colocación de la voz y dicción. Entre-

tanto algo importante me ha sucedido, algo que arrojó una gran luz precisamente en el tema que hemos venido estudiando: la memoria de las emociones.

No hace mucho, iba camino de casa, con Paul. En una avenida nos encontramos con una gran multitud. Como me gusta observar los sucesos callejeros, me metí entre aquella gente hasta que mis ojos tropezaron con un horrible cuadro: en medio de toda la gente, y a mis pies, yacía un anciano pobremente vestido, con las mandíbulas aplastadas y cercenados ambos brazos. Su cara era horrible, espectral, con los dientes amarillos fuera, entre el ensangrentado bigote. Un tranvía le había atropellado y la víctima aún permanecía debajo. El conductor afligido, armaba un ruido tremendo con el motor para mostrar que le había fallado, y que por esa razón él no tenía la culpa. Un hombre uniformado de blanco, con su sobretodo en los hombros, indiferentemente pasaba por las fosas nasales del muerto un pedazo de algodón empapado en alguna substancia que tomaba de una botella; era de la droguería del barrio. No muy lejos, unos niños jugaban; uno de ellos había recogido un pedazo de hueso quizás de la mano del hombre muerto, y no sabiendo qué hacer, lo arrojó a un bote de desperdicios. Una mujer lloraba, pero el resto de la multitud miraba solamente, con indiferencia y curiosidad.

Aquel cuadro me impresionó profundamente. ¡Qué contraste entre este horror aquí en el suelo y el cielo azul, claro, sin nubes! Me retiré de allí deprimido, y no fue sino hasta mucho después que pude sacudirme aquel estado de ánimo. Durante la noche desperté, y mi memoria visual era aún peor, más terrible que la visión del accidente tal cual había sido; probablemente porque de noche todo parece más espantoso. Pero yo lo atribuí a mi memoria de las emociones y su poder para hacer más profunda toda impresión.

Días más tarde volví a pasar por el escenario del accidente, e involuntariamente me detuve a recordar lo que había pasado allí hacía poco. Toda señal había sido borrada. Una vida menos, y eso era todo. Una pensión sería pasada a la familia del muerto, y así el sentido de justicia sería satisfecho. Por tanto, todo estaba como debía; aunque quizás una viuda y sus huérfanos estarían pasando hambre.

Conforme pienso, mi recuerdo del accidente se ha venido transformando. Primero había sido crudo y naturalista, con todos los espantosos detalles físicos: la cara destrozada, los brazos cortados, los niños jugando en la sangre derramada. Ahora me estremece tanto recordarlo todo, como antes; pero de un modo distinto: repentinamente me siento lleno de indignación contra la injusticia y la crueldad humanas y la indiferencia.

Hace precisamente una semana del accidente, y pasé otra

vez por allí camino de la escuela. Volví a detenerme unos instantes, y a pensar en ello. La nieve estaba tan blanca como entonces. Esto es... vida. Recordé la tétrica figura tendida en el suelo. Eso es... muerte. La sangre que fluía igual que fluyen los pecados del hombre. Y todo alrededor, en brillante contraste. Vi el cielo, el sol, la naturaleza. He allí... la eternidad. Los tranvías corriendo, llenos de pasajeros, son las generaciones que pasan en tránsito hacia lo desconocido. Y el cuadro total, que era tan horrible y tan aterrador, se ha vuelto ahora majestuoso, austero...

4

Hoy, accidentalmente, me ocurrió un fenómeno extraño. Pensando de vuelta en el accidente aquel de la avenida, me encontré con que el tranvía tiende ahora a dominar el cuadro Pero no es el mismo del suceso reciente, no... es uno que data de una experiencia anterior propia. El pasado otoño, por la noche, ya tarde, volvía yo al centro de la ciudad, viniendo de las afueras, en el último tren. Al pasar por un llano desierto se salió de la vía, y los pasajeros tuvieron que ayudar a volverlo, en un esfuerzo combinado. ¡Cuán grande y pesado me pareció entonces, y cuán débiles e insignificantes nosotros en comparación!

¿Por qué este recuerdo de una sensación anterior estaba más poderosa y profundamente grabado en mí que el de la más reciente? Y aquí está otro ángulo: cuando empiezo a pensar en el viejo tirado en la calle, y en el boticario inclinado hacia él, encuentro que mi memoria se vuelve a otro suceso completamente diferente. Fue hace mucho: era un italiano inclinado sobre un mono muerto en la acera. Lloraba y trataba de meter un trozo de corteza de naranja en el hocico del animal. Parecería que esta escena me hubiese afectado más que la muerte del viejo vagabundo; como si estuviese enterrada más profundamente en mi memoria. Creo que si tuviera que dramatizar el accidente callejero, buscaría material emotivo en el recuerdo de la escena del italiano con el animal muerto, más bien que en la tragedia en sí misma.

Y me preguntó: ¿por qué es eso?

5

Resumimos hoy nuestras lecciones con el Director, y yo le conté acerca de la evolución de mis sentimientos sobre el accidente de la avenida. Primero elogió mi poder de observación y luego dijo:

—Esa es una ilustración excelente de lo que tiene lugar en nosotros. Cada uno de nosotros ha visto muchos accidentes. Retenemos la memoria de ellos, pero sólo las características sobresalientes que nos han impresionado, y no sus detalles. De estas impresiones, el recuerdo condensado, más profundo y más amplio de las sensaciones de esa experiencia, se forma. Es una especie de síntesis del recuerdo en gran escala. Es más puro, condensado, compacto y substancial, y más agudo que los hechos reales.

"El tiempo es un filtro magnífico para nuestros sentimientos recordados, y además un gran artista. No solamente purifica, sino que trasmuta, aun los más dolorosos recuerdos realistas en poesía".

—Sin embargo, los grandes poetas y artistas acuden a la naturaleza.

—De acuerdo. Pero no la fotografían. Lo que de ella extraen pasa a través de su propia personalidad, y lo que ella les proporciona y da es complementado por material vivo que toman de sus reservas almacenadas en su memoria de las emociones.

"Shakespeare, por ejemplo, a menudo tomó sus héroes y villanos, como Yago, de historias ajenas, e hizo criaturas vivientes de ellos, añadiendo sus propios recuerdos cristalizados de las emociones a la pintura de aquéllos. El tiempo había clarificado y poetizado sus impresiones en tal forma, que se habían transformado en material espléndido para sus creaciones.

Cuando conté a Tortsov del cambio de personas y cosas que se había operado en mis recuerdos, comentó:

—No hay nada sorprendente en ello; usted no esperará poder usar su memoria de las sensaciones, sus recuerdos, de igual manera que lo hace con los libros de una biblioteca.

"Puede usted pintarse, para sí mismo, ¿a qué se parece realmente nuestra memoria de las emociones? Imagínense un cierto número de casas, con muchas habitaciones en cada una, y en cada cuarto muchos armarios, alacenas, anaqueles, cajones, y en alguna parte, en uno de ellos, un pequeño abalorio o una pequeña perla. Es bastante fácil encontrar la casa indicada, el cuarto, el armario y el anaquel, pero es más difícil encontrar la caja indicada. ¿Y dónde está el ojo penetrante, experto, que encontrará la pequeña perla que rodó hoy, brillando por un momento para desaparecer después perdiéndose de vista? Sólo el acaso la encontrará de nuevo.

"Y así es como sucede en los archivos de la memoria. Su memoria tiene todas esas divisiones y subdivisiones, algunas más accesibles que otras. El problema consiste en volver a apresar la emoción que una vez brilló fugaz como un meteoro. Si

ésta permanece cerca de la superficie y vuelve a usted, ya puede agradecerlo a su buena estrella. Pero no cuente siempre con recobrar la misma impresión; mañana algo completamente distinto puede aparecer en su lugar. Dé gracias por ello y no espere aquella otra. Si usted ha aprendido cómo ser capaz de recibir estos recuerdos recurrentes, entonces los nuevos, según se formen, serán más aptos para promover y alentar sus sentimientos repetidamente. Su alma, a la vez, corresponderá mayormente, y reaccionará con nuevo ardor a las partes de su papel ya gastadas a fuerza de recurrir a ellas repetida y constantemente.

"Cuando las reacciones de un actor son más vigorosas, la inspiración puede aparecer. Por otro lado, no gaste su tiempo en seguimiento de una inspiración que una vez, por ventura, cruzó su camino. Es tan difícil de recobrar como el ayer, como los goces de la niñez, como el primer amor. Reúna sus esfuerzos para crear una nueva y fresca inspiración para hoy. No hay razón para suponer que será menos buena que la de ayer. Puede que no sea tan brillante, pero tiene usted la ventaja de poseerla hoy. Se ha levantado, naturalmente, del fondo de su alma para encender la chispa creadora en usted. ¿Quién puede decir cuál manifestación de inspiración verdadera es mejor? Todas son espléndidas, cada una a su manera, únicamente por ser eso: *inspiración*.

Cuando insté a Tortsov a decir que, puesto que los gérmenes de la inspiración se conservan dentro de nosotros mismos y no nos vienen del exterior, deberíamos concluir que esa inspiración es más bien de origen secundario que inmediato, rehusó ser inducido a ello.

—No sé. Los asuntos del subconsciente no son de mi terreno. Más aún: yo no creo que debamos intentar destruir el misterio en el que, de costumbre, están envueltos los momentos de inspiración. El misterio es bello por sí mismo, y un gran estímulo a la creación.

Pero yo no estaba dispuesto a dejarlo así, y le pregunté si todo lo que sentíamos en escena no era de origen secundario, accesorio.

—Es que, de hecho, ¿sentimos allí algo por primera vez? —inquirí—. Yo quiero saber, también, si es o no es bueno tener sentimientos frescos, nuevos, originales mientras estamos en escena, sentimientos que nunca antes hayamos experimentado en la vida real.

—Depende de qué clase —fue su respuesta—. Supóngase que está usted haciendo la escena, en el último acto de "Hamlet", en que atraviesa con su espada a su amigo Paul que encarna al Rey, y que de repente usted se siente dominado, por primera vez en su vida, por un ansia irreprimible de sangre. Aunque su espada sea un arma de utilería, que no causaría derramamiento de sangre, ello podría provocar una pelea terrible, y hacer necesario que bajara el telón. ¿Cree usted que sería prudente que un actor se abandonara a la emoción inmediata, espontánea, como en ese caso?

—¿Quiere esto decir que ello nunca es de desearse?

—Al contrario, es muy de desearse —replicó Tortsov—. Pero estas emociones directas, vívidas y enérgicas no aparecen en escena de la manera que usted cree. No duran mucho tiempo ni es posible mantenerlas un solo acto; brillan breve y momentáneamente. De esa manera son en extremo bien acogidas. Y sólo podemos esperar que aparezcan frecuentemente, y nos ayuden a afinar la sinceridad de nuestras emociones, uno de nuestros más valiosos elementos en la labor creadora. La cualidad de inesperados de estos espontáneos brotes del sentimiento, es una fuerza irresistible, un vigoroso impulso. —Aquí, añadió una advertencia—: El aspecto desfavorable de ellos es que no podemos controlarlos, sino que nos dominan: de aquí que no tengamos alternativa; hay que dejarlos a la naturaleza y decir: "Si ellos vienen, dejémoslos venir. Esperemos solamente que ayuden a la parte y no a propósitos que la contraríen". Desde luego que sentirse infundidos de sentimientos inconscientes e inesperados es algo tentador, algo en lo que soñamos, el aspecto favorito de la creación en nuestro arte. Pero de esto no deben ustedes deducir que haya ningún derecho a subestimar la significación de los *sentimientos repetidos* extraídos de la memoria de las emociones. Al contrario, deben ustedes serles por completo devotos, adictos, pues son los únicos medios por lo cuales pueden, en cierto grado, influenciar la inspiración.

"Permítanme recordarles nuestro principio capital: A través de los medios conscientes, alcanzar el subconsciente.

"Otra razón por la cual ustedes tienen que fomentar estas emociones repetidas es que un artista no debe elaborar su papel con lo primero que tenga a mano, sino escoger, y muy cuidadosamente, de entre sus recuerdos y entresacar de sus experiencias vivas las más excitantes y sugestivas. Elaborar el alma de la persona que encarna con las emociones que le son más caras que sus sensaciones diarias. ¿Pueden imaginar un campo más fértil para la imaginación? Un artista toma lo mejor de sí mismo y lo transporta a la escena. Variará la forma, de acuerdo con las necesidades de la obra, pero las emociones humanas del artista permanecen vivas, y no pueden ser reemplazadas por ninguna otra cosa.

—¿Quiere usted decir —intervino Grisha— que en cada diferente papel, de Hamlet al Azúcar en "El Pájaro Azul" (10) tenemos que emplear nuestros propios, viejos e iguales sentimientos?

—¿Y qué otra cosa puede usted hacer? —dijo Tortsov— ¿Es-

pera usted que un actor invente toda clase de sensaciones nuevas, o aun un alma nueva, para cada parte que hace? ¿Cuántas almas se vería obligado a albergar en sí? Por otro lado, ¿es que puede arrancarse, desprenderse de la propia y reemplazarla por otra prestada, por ser ésta más conveniente a un cierto papel? ¿Y dónde la conseguirá? Usted puede tomar prestada ropa, un reloj, *cosas* de toda clase, pero no puede quitar a nadie, a ninguna persona, *sentimientos*. Mis sentimientos son míos nada más, inalienables, y los propios de usted le pertenecen en igual forma. Usted puede, sí, entender una parte, simpatizar con el carácter de la persona que interpreta, y ponerse en su lugar, a modo de actuar como ella lo haría. Esto despertará en el actor sentimientos *análogos* a los requeridos por la parte. Pero estos sentimientos pertenecerán, no a la persona creada, sino al actor mismo.

"Nunca se pierdan a sí mismos en escena. Actúen siempre dentro de su personalidad propia, como artistas. No pueden, nunca, escapar de sí mismos. El momento en que se pierden, marca el dejar de vivir verdaderamente su parte para caer en la actuación falsa y exagerada. Por lo tanto, no importa cuánto actúen ustedes, cuántas partes hagan, no deben permitirse nunca excepción ninguna a la regla de emplear sus sentimientos propios. Quebrantar ésta equivale a aniquilar al personaje que interpretan, porque le privan de un alma viva, palpitante, humana, que es la verdadera fuente de vida para una parte.

Grisha no podía avenirse a creer que debemos actuar siempre siendo nosotros mismos.

—Eso es precisamente lo que deben hacer —afirmó el Director—. *Invariable, constantemente y para siempre, cuando estén ustedes en escena deben actuar siendo ustedes mismos. Pero ello será en una infinita variedad de combinaciones de objetivos y circunstancias dadas: aquellas que hayan preparado para su parte, y hayan sido fundidas en el crisol de su memoria emocional.* Este es el mejor y único material verdadero para la creación interna. Empléenlo, y no confíen en obtenerlo de ninguna otra fuente.

—Pero —arguyó Grisha— es imposible, ¡no puedo contener en mí mismo los sentimientos de todos los papeles del mundo!

—Aquellos papeles para los cuales no tiene los sentimientos apropiados, son los que nunca actuará bien —explicó Tortsov—. Deben ser excluídos de su repertorio. Los actores no se dividen, en lo principal, por tipos. Las diferencias las determinan sus cualidades internas.

Cuando le preguntamos cómo era que una misma persona podía tener dos personalidades ampliamente contrastadas, nos dijo:

—Para empezar, el actor *no es* ni una ni otra. El tiene, en la suya propia, tanto una individualidad interna viva e indistintamente desarrollada, como otra externa. No le es posible tener en su naturaleza ni la villanía de un personaje ni la nobleza de otro. Pero la semilla, el germen de estas cualidades puede estar allí, porque nosotros tenemos dentro elementos de todas las características humanas, buenas y malas. Y un actor debe emplear su técnica para descubrir, por medios naturales, aquellos elementos que le es necesario desarrollar para hacer su parte. De esta manera, el alma del personaje que encarne será una combinación de los elementos vivos de su propio ser.

"Lo que primero debe importarles es encontrar los medios de incitar su material emotivo. En segundo lugar, descubrir los métodos de crear un número infinito de combinaciones de almas humanas, caracteres, sentimientos, pasiones, para sus partes.

—¿Y dónde podemos encontrar todos esos medios y métodos?

—Antes que nada, aprendan a emplear su memoria de las emociones.

—¿Cómo?

—Por medio de estímulos exteriores e interiores. Pero éste es un complicado problema del que nos ocuparemos la próxima vez.

6

Tuvimos nuestra lección hoy en el escenario, con el telón abajo. Se suponía que estábamos en el apartamiento de María, pero no podíamos reconocerlo: la sala estaba donde antes estuvo el comedor, y el antiguo comedor había sido convertido en recámara; los muebles eran todos pobres y baratos. Tan pronto como los estudiantes se recobraron de su sorpresa, todos pidieron ruidosamente tener otra vez el antiguo apartamiento porque, decían, este de ahora los deprimía, y no podrían trabajar en él.

—Lamento que no se pueda hacer nada —atajó el Director—. Los otros muebles tuvieron que llevarse para una obra en cartel, así que nos dieron en cambio lo único de que podían disponer, y arreglaron las cosas lo mejor que pudieron. Si no les gusta como está, cambien lo que quieran para hacerlo más confortable.

Esto inició un trasiego general, y pronto todo el lugar estaba deshecho.

—¡Alto! —gritó Tortsov—. Díganme qué recuerdos y sensaciones trae a la superficie, en ustedes, todo este caos.

—Cuando hay un terremoto —explicó Nicholas, que había sido agrimensor—, la gente saca sus muebles como ahora.

—No sé cómo decirlo —intervino Sonya—, pero algo me hace pensar, en cierta forma, en cuando los pisos se están cayendo.

Continuamos cambiando muebles y cosas de sitio, y nuevos argumentos surgieron. Algunos buscaban una disposición, otros otra, según el efecto producido en sus recuerdos emocionales por tal o cual arreglo de las cosas en el cuarto. Al fin todo quedó dispuesto de un modo tolerable; pero pedimos más luz. Entonces se nos dio una demostración de iluminación y efectos de sonido.

Primero tuvimos la luz de un día soleado, y nos sentimos alegres y animados. Afuera de la escena había una sinfonía de ruidos: bocinas de automóviles, campanas y silbatos callejeros, de fábricas, y el lejano sonido de una maquinaria: toda la evidencia auditiva de un día en la ciudad.

Gradualmente las luces fueron bajando de intensidad. Todo era calmo, tranquilo, placentero pero ligeramente triste. Nos inclinábamos a la reflexión, sentíamos los párpados pesados. Un fuerte viento se levantó, y luego vino una tormenta. Las ventanas se sacudían, el viento rugía, silbaba. ¿Era nieve o lluvia lo que golpeaba los paños de las puertas y ventanas? En todo caso, era un sonido deprimente. Los ruidos de las calles se habían apagado por completo. El reloj dejaba oír su tic-tac en el cuarto vecino. Y alguien comenzó a tocar el piano, fortísimo primero y después más suave y tristemente. Los ruidos de la chimenea aumentaban la sensación de melancolía. Con la llegada de la noche, las luces se encendieron y el piano calló. A cierta distancia, un reloj dio doce campanadas: la medianoche. Reinaba el silencio. Un ratón roía las duelas del piso. Podía oírse, ocasionalmente, la bocina de un autómovil, el silbato de un tren. Finalmente todos los sonidos cesaron y la calma y la oscuridad fueron absolutas. En poco tiempo, sombras grises anunciaron el alba. Y al entrar al cuarto los primeros rayos del sol sentí un gran alivio.

Vanya fue el que más se entusiasmó con estos efectos.

—Fue mejor que en la vida real —aseguraba.

—Es que en la vida los cambios son tan graduales —añadió Paul— que uno no se da cuenta del cambio que se opera. Pero cuando se comprimen veinticuatro horas en unos pocos minutos se siente sobre uno, poderosamente, lo que son las varias tonalidades de luz.

—Como habrán notado —dijo el Director— todo lo que les rodea tiene una gran influencia sobre sus sentimientos. Y esto pasa en escena como en la vida real. En las manos de un director de talento, todos estos efectos y cambios se transforman en medios de creación artística.

"Cuando la producción externa de una obra está íntimamente ligada a la vida espiritual de los actores, adquiere a menudo más significación en la escena que en la vida real. Si satisface las necesidades de la obra, y produce la requerida disposición, ayuda al actor a formular el aspecto interno de su rol, influyen en todo su estado físico y capacidad de sentir. Bajo estas condiciones el montaje es un estímulo definitivo para nuestras emociones. Es decir, si una actriz interpreta a Margarita tentada por Mefistófeles mientras está orando, el director debe darle los medios de producir una atmósfera que la sitúe en un templo, lo cual le ayudará a sentir su parte.

"Para el actor que interprete a Egmont en la prisión, debe crear un ambiente y disposición que sugiera la forzada soledad del confinamiento.

—¿Qué pasa —preguntó Paul— cuando el director crea una magnífica producción externa que, sin embargo, no se aviene a las necesidades internas de la obra?

—Por desgracia eso ocurre más bien muy a menudo —contestó Tortsov—. Y el resultado es malo, negativo, porque su error conduce a los actores en una dirección falsa, y levanta barreras entre ellos y sus partes.

—¿Y qué si la producción externa es sencillamente mala? —preguntó alguien.

—El resultado es peor todavía. Los artistas que trabajan con el director, tras las escenas, conseguirán el efecto diametralmente opuesto al debido. En lugar de atraer la atención de los actores hacia el escenario, se lo hará repelente, y se entregarán a la influencia del público mas allá de las candilejas. En consecuencia, la producción externa de una obra es una espada de dos filos en manos del director, igualmente benéfica que perjudicial.

"Ahora voy a poner a ustedes un problema —continuó el Director—. Todo buen set ayuda a un actor y llama a la memoria de sus emociones. Por ejemplo: imaginen un hermoso set diseñado por un artista excepcionalmente dotado en el uso del color, la línea y la perspectiva. Ustedes ven el escenario desde la sala y crean una completa ilusión. Y sin embargo, si le examinan de cerca quedan desilusionados, se sienten mal con él ¿Por qué? Porque si ha sido hecho desde el punto de vista del pintor, en dos y no en tres dimensiones, no tiene valor en el teatro. Tiene ancho y largo, pero falta la profundidad, sin la cual, en cuanto a la escena se refiere, es algo sin vida.

"Ustedes saben por propia experiencia lo que siente un actor en un foro desmantelado y vacío; cuán difícil es concentrar la atención estando en él y cuán duro es actuar, ejecutar así hasta un breve ejercicio o una simple escena corta.

"¡Traten sólo de poner en tal espacio, de interpretar en él,

Hamlet, Otelo o Macbeth! ¡Qué difícil es sin ayuda de un director, sin un esquema de movimientos, sin moblaje y utilería en los que ustedes puedan recargarse o sentarse, o moverse o agruparse! Porque cada situación que se les prepara les ayuda a dar forma externa y plástica a su disposición interna. Por tanto, necesitamos absolutamente de esa tercera dimensión, una profundidad de forma en la cual podamos movernos, vivir, y actuar.

7

—¿Por qué se aparta así, escondida en un rincón? —preguntó el Director a María, cuando llegó hoy y subió al escenario.

—Yo... quería escapar... yo... No puedo soportarlo —murmuró ella, mientras trataba de alejarse más y más del distraído Vanya.

—¿Por qué se sientan ustedes juntos, así, tan tranquilamente? —preguntó a un grupo de estudiantes apiñados en el sofá cerca de la mesa.

—Es... estábamos... Estábamos oyendo contar una anécdota —balbuceó Nicholas.

—¿Y qué hacen usted y Grisha allí junto a la lámpara? —preguntó a Sonya.

Ella quedó confundida y sin saber qué decir, pero finalmente soltó algo sobre una carta que leían juntos.

Entonces Tortsov se volvió hacia Paul y yo, preguntando:

—¿Por qué tanto paseo de arriba abajo?

—Estábamos simplemente charlando de cosas —repliqué.

—En una palabra —concluyó— ustedes, todos, escogieron la manera adecuada de responder a su disposición de ánimo, aquélla en la que estaban. Han producido su propio ambiente, y lo emplean para sus propósitos. ¿O, es posible que el ambiente que encontraron les sugiriera su disposición y la acción?

Se sentó frente a la chimenea, de frente a nosotros. Algunos arrastraron sus sillas hasta cerca de él, para oír mejor. Yo me instalé en la mesa para tomar notas. Grisha y Sonya se sentaron apartados, para poder murmurar entre sí.

—Ahora díganme por qué cada uno de ustedes se ha sentado en un sitio particular —pidió. Y nos vimos obligados a explicar los motivos de nuestros movimientos otra vez. El quedó satisfecho de que cada uno hubiera hecho uso del lugar y las cosas de acuerdo con lo que iba a hacer, su disposición propia y sus sentimientos.

El siguiente paso fue distribuirnos por diveras partes del cuarto, en grupos, ayudándonos con los muebles. Entonces nos pidió anotar cualquiera disposición de ánimo, o recuerdos emotivos o sensaciones repetidas que nos hubieran sido sugeridas por aquel arreglo. Teníamos que decir también bajo qué circunstancias emplearíamos nosotros tal montaje. Después, el Director montó una serie de sets, y en cada caso se nos llamó para decir bajo qué circunstancias emotivas, condiciones o en qué disposición de ánimo los encontraríamos de acuerdo con nuestras propias demandas internas para usarlos según sus indicaciones. En otras palabras: ya que habíamos escogido primero nuestro ambiente en correspondencia con nuestro ánimo y objeto, ahora él lo hacía por nosotros, y a nosotros nos tocaba producir el objetivo correcto, e inducir los sentimientos apropiados.

La tercera prueba consistió en responder a un arreglo preparado por algún otro. Problema que un actor está llamado a resolver con frecuencia y que, por consiguiente, hace necesario que sea capaz de resolverlo.

Luego siguieron algunos ejercicios en los cuales él nos ponía en posiciones que estaban en conflicto directo con nuestros propósitos y ánimos. Estos ejercicios nos llevaron a apreciar lo que es un fondo completa y convenientemente apropiado para favorecer las emociones que deba despertar. Y resumiendo cuanto habíamos hecho, el Director dijo que un actor busca una adecuada "mise-en-scene" en correspondencia a su disposición de ánimo y su objetivo, y que, también, todos estos elementos crean el ambiente. Son, además, un estímulo para la memoria de las emociones.

—La impresión corriente es que un director hace uso de todos los medios materiales, tales como el decorado, las luces, los efectos de sonido y otros accesorios, con el propósito principal de impresionar al público. Y es al contrario: empleamos estos medios más en relación con su efecto sobre los actores. Tratamos, por todas las maneras posibles, de facilitar la concentración de su atención en el escenario.

"Hay todavía muchos actores —continuó— que, en oposición a toda ilusión que podamos crear por medio de la luz, los sonidos o el color, aun sienten su interés más concentrado en el público que en la escena. Ni la obra por sí misma ni su significado esencial pueden hacerles volver su atención hacia este lado nuestro de las candilejas. Así, para que esto no les pueda suceder a ustedes, traten de aprender a ver y observar las cosas en el escenario, a responder y entregarse a sí mismos a lo que sucede a su alrededor. En una palabra, hagan uso de todo cuanto estimule sus sentimientos.

"Hasta aquí —continuó el Director después de una pausa—, hemos trabajado partiendo del estímulo del sentimiento. A menudo, sin embargo, el proceso inverso es necesario. Lo em

pleamos cuando queremos fijar experiencias internas accidentales.

"Como un ejemplo, les contaré lo que me pasó en una de las primeras funciones de "Los Bajos Fondos" de Gorki. (11) El papel de Satin me había sido relativamente fácil, a excepción del soliloquio en el último acto. Este demandaba de mí un imposible: dar a la escena una significación universal, decir el soliloquio dándole tan profundo valor y tal alcance que se convirtiera en el punto central y el desenlace de la obra entera.

"Cada vez que llegaba a este peligroso momento, me parecía que mis sentimientos internos quedaban frenados, impedidos. Y esta inseguridad detenía la libre corriente del goce creador en la parte. Después del soliloquio, invariablemente caía, como un cantante que hubiera perdido su mejor nota.

"Para mi sorpresa esta dificultad desapareció a la tercera o cuarta representación. Cuando traté de encontrar la razón de ello decidí volver atrás examinando en detalle cuanto me había pasado, durante el día entero, antes de mi aparición en escena, esa noche.

"Lo primero que había recibido era una cuenta sorprendentemente crecida de mi sastre, y eso me había disgustado. Después perdí la llave de mi escritorio. Indispuesto y de mal humor, me puse a leer, después, las críticas de la obra, encontrando que lo malo en ella era elogiado, y que, al revés, las partes buenas no habían sido apreciadas. Esto me deprimió. Pasé el día entero desmenuzando la obra; cien veces traté de analizar su significado interno. Recordé cada sensación correspondiente a cada momento en mi parte, y me dejé envolver de tal manera que, cuando la noche llegó, en vez de estar animado y dispuesto como de costumbre, estaba completamente despreocupado respecto al público, e indiferente a toda idea de éxito o de fracaso, persiguiendo tan sólo seguir mi camino en la dirección lógica y debida, y encontrando que había pasado el momento peligroso del soliloquio casi sin darme cuenta de ello.

"Consulté a un experimentado actor que es también un excelente psicólogo, pidiéndole que me ayudara a aclarar lo ocurrido, de modo que pudiera fijar yo mi experiencia de aquella noche. Y su opinión fue: "Usted no puede repetir una sensación accidental que haya podido tener en escena, ni más ni menos que le es imposible revivir una flor marchita. Es mejor tratar de crear algo nuevo que malgastar esfuerzos en cosas muertas. ¿Cómo hay que hacer entonces? Primero, no preocuparse por la flor, sino sólo regar las raíces de la planta, o sembrar nueva semilla.

"La mayoría de los actores trabajan al revés, en dirección opuesta: si alcanzan un éxito accidental en una parte, quieren repetirlo yendo directamente a sus sentimientos. Pero esto es como hacer brotar flores sin la cooperación de la naturaleza, y usted no puede hacerlo a menos que quiera satisfacerse con sólo un florecimiento artificial.

"–¿Entonces qué?

"–No piense sobre el sentimiento en sí mismo, sino ponga su mente a trabajar sobre lo que hace crecer y desarrollarse, y cuáles condiciones fueron las que hicieron posible la experiencia. Usted hace lo mismo –me dijo el prudente actor–. *No empiece nunca por los resultados. Estos aparecerán a su tiempo como el producto lógico de lo que se hizo antes*". Y yo hice como me aconsejó. Traté de llegar a las raíces de aquel soliloquio, a la idea fundamental de la obra. Me dí cuenta de que mi versión de él no había tenido verdadera relación con lo que Gorki había escrito. Mis errores habían levantado una barrera infranqueable entre la idea principal y yo.

"Esta experiencia ilustra el método de trabajo sobre la emoción que se despierta, volviendo hacia su estímulo original. Por el empleo de este método, el actor puede, a voluntad, repetir cualquiera sensación deseada, porque puede seguir al sentimiento accidental hasta aquello que lo estimuló, con el fin de rehacer su camino partiendo del estímulo hacia el sentimiento en sí mismo.

8

El Director comenzó hoy diciendo:

–Mientras más amplia sea su memoria de las emociones, más rico será el material disponible para la creación interna. Esto, creo yo, no requiere ulterior elaboración. Es sin embargo, necesario, además de esa riqueza de la memoria emocional, distinguir ciertas otras características, a saber: su poder, su firmeza, la calidad del material que retiene y almacena, hasta donde todo esto afecta nuestra labor, prácticamente, en el teatro.

"Nuestras experiencias de creación, por entero, son vívidas y plenas en razón directa y proporcional al poder, la agudeza y la precisión de nuestra memoria. Si ésta es débil los sentimientos que despierta son pálidos, intangibles. No tienen valor real en escena porque no pasan de las candilejas.

De sus posteriores observaciones se deduce que hay muchos grados de poder en la memoria de las emociones y que sus efectos y combinaciones son variados. Sobre este punto Tortsov dijo:

–Imagínense que han recibido un insulto en público, quizás que les han abofeteado, cosa que hace arder su mejilla cada vez que piensan en ello. El choque interno fue tan conside-

rable que borró todos los detalles del enojoso incidente. Pero hay alguna cosa, algo insignificante que instantáneamente revive la memoria: el recuerdo del insulto. Y la emoción resurge con redoblada violencia. Sus mejillas enrojecen, o palidecen, y el corazón late con fuerza.

"Si ustedes poseen tan agudo y fácilmente excitable material emotivo, encontrarán fácil llevarlo al escenario y actuar una escena análoga a la experiencia que tuvieron en la vida real y provocó tan fuerte impresión en ustedes. Para hacerlo no necesitarán de ninguna técnica. Será ejecutado, actuará por sí mismo, porque la naturaleza les ayudará a ustedes.

"He aquí otro ejemplo: tengo un amigo que es extraordinariamente distraído. Cenaba una noche con algunos otros amigos a quienes no había visto en un año. Durante la cena, hizo una referencia a la salud del niño de aquéllos, a quien adoraban.

"Sus palabras fueron recibidas con un silencio de piedra, y la señora, por fin, se desmayó. El pobre hombre había olvidado por completo que, durante el tiempo que no había visto a sus amigos, el niño había muerto. Dice que nunca olvidará, mientras viva, lo que sintió en aquella ocasión.

"No obstante, las sensaciones que mi amigo experimentó fueron diferentes a aquellas otras de una persona que ha sido abofeteada, porque en ese caso éstas no borraron todos los detalles que concurrieron en el accidente. Mi amigo retuvo un recuerdo muy preciso no sólo de sus propios sentimientos sino del suceso en sí mismo y de las circunstancias en que ocurrió. Definidamente recuerda la expresión de espanto en la cara del hombre al otro lado de la mesa, los ojos brillantes, vidriosos de la mujer a su lado, y el grito que rompió el silencio desde el otro extremo de la mesa.

"En el caso de una memoria emocional realmente débil, el trabajo psicológico es tan extenso como complicado.

"Hay otro de los múltiples aspectos de esta forma de memoria que nosotros los actores haremos bien en conocer, y hablaré de ello en detalle.

"Teóricamente ustedes pueden suponer que el tipo ideal de memoria de las emociones sería aquel que pudiese retener y reproducir la impresión totalmente detallada de la primera vez que éstas sucedieron; que pudiera revivirlas tal y cual realmente fueron experimentadas. Sin embargo, si ese fuera el caso, ¿qué llegaría a ser de nuestro sistema nervioso? ¿Cómo podría soportar la repetición de horrores con todos sus dolorosos detalles originales? La naturaleza humana no podría resistirlo.

"Por fortuna, las cosas suceden en la realidad de diferente manera. Nuestros recuerdos de las emociones no son copia exacta de esa realidad; ocasionalmente, algunas son más vívidas, pero por lo general lo son menos que las originalmente experimentadas. A veces, impresiones recibidas una vez, continúan viviendo en nosotros, crecen y se vuelven más profundas. Estimulan aún nuevos procesos y llenan detalles inconclusos, y hasta sugieren otros enteramente nuevos.

"En un caso de esta clase, una persona puede estar perfectamente tranquila en una situación peligrosa, y después desmayar cuando recuerda aquélla más tarde. Este es un ejemplo del creciente poder de la memoria sobre el suceso original, y del continuo crecimiento de una impresión una vez sufrida.

"Queda ahora, además del poder y la intensidad de estos recuerdos, su calidad. Supongan que en lugar de ser la persona misma a la que algo le ha sucedido, ustedes son meramente espectadores. Una cosa es recibir un insulto en público uno mismo, experimentar una aguda sensación de confusión por su propia cuenta, y otra cosa, completamente distinta, ver que esto sucede a otro, sentir disgusto por ello, y estar en una posición en la que libremente se puede tomar partido por el agresor o por la víctima.

"Hay, desde luego, razón para que el espectador no experimente muy fuertes emociones. Puede, también sentir el incidente más intensamente que los participantes. Pero eso no es lo que interesa ahora; todo lo que quiero señalar es que los sentimientos de estas personas son diferentes.

"Existe otra posibilidad: una persona puede no participar en el incidente ni como parte principal ni como espectador. Puede sólo oír o leer sobre ello. Pues aun esto no le preserva de recibir profundas y fuertes impresiones. Todo depende de la fuerza de imaginación de la persona que escribe o describe contando aquél, y también de la persona que lee u oye el relato.

"Aquí también las emociones de un lector o de un oyente difieren en calidad de aquéllas del espectador o del protagonista del suceso.

"Un actor tiene que tratar con toda esta clase de tipos de material emotivo. Trabajar con ellos y ajustarlos a las necesidades del personaje que encarna.

"Supongamos ahora que ustedes fueron testigos cuando un hombre fue abofeteado en público, y que el incidente dejó fuertes huellas en su memoria. Sería más fácil para ustedes reproducir sus sentimientos si en escena actuaran la parte de un testigo. Pero imagínense que, en cambio, son llamados a interpretar la parte del hombre ofendido. ¿Cómo adaptarían al papel de éste la emoción que experimentaron como testigos?

"El protagonista siente la ofensa; el testigo puede únicamente, por simpatía, compartir el sentimiento con él. Pero es-

tos sentimientos de simpatía pueden luego ser convertidos en una reacción directa. Esto es exactamente lo que nos sucede cuando trabajamos un determinado papel. Desde el preciso momento en que un actor siente que el cambio tiene lugar en él, se convierte en un participante activo de la vida de la obra: sentimientos humanos reales nacen en su interior, y *a menudo esta transformación de la simpatía humana en sentimientos reales de la persona en la parte, ocurre espontáneamente.*

"El actor puede sentir la situación de la persona tan agudamente, en su papel, y responder a ello de manera tan activa, que realmente se coloca a sí mismo en el lugar de aquélla. El, entonces, desde ese punto de vista, ve el incidente a través de los ojos de la persona ofendida; y desea actuar, participar en la situación, sentirse herido por el insulto, como si éste fuera un asunto personal de honor para él. En ese caso, la transformación de las emociones del testigo respecto a aquéllas del principal, tiene lugar tan completamente, que no es menor la fuerza y calidad de los sentimientos que involucra.

"De aquí, ustedes pueden ver que usamos no sólo de nuestras emociones pasadas como material de creación sino que usamos también sentimientos que hemos tenido al simpatizar con las emociones de otros. Es fácil establecer a priori que es totalmente imposible que tuviéramos material emotivo suficiente y propio, nuestro, para satisfacer las necesidades de todas las partes que seamos llamados a interpretar en toda una vida en escena. Nadie puede tener el alma universal que encontramos en "La Gaviota" de Chejov, que ha tenido todas las experiencias humanas, incluyendo el asesinato y la propia muerte. (12) Y sin embargo, tenemos que vivir todas esas cosas en escena. Así, debemos estudiar a la demás gente, emocionalmente y tan estrechamente como podamos, hasta que la relación de simpatía con ellas se transforme en sentimientos nuestros, propios.

"¿No es eso lo que nos pasa cada vez que comenzamos el estudio de un nuevo papel?

9

"1) Si ustedes recuerdan el ejercicio con el loco —díjonos el Director— recordarán también todas las sugestiones imaginarias. Cada una contenía un estímulo para su memoria emocional. Daban a ustedes un ímpetu a través de cosas que nunca les habían sucedido en la vida real. Ustedes sintieron también el efecto del estímulo externo.

"2) ¿Recuerdan ustedes cómo dividimos la escena de "Brand" en unidades y objetivos, y cómo los hombres y las

mujeres de la clase fueron separados en dos grupos violentamente opuestos? Ese fue otro tipo de estímulo interno.

"3) Si recuerdan nuestra demostración de objetos de atención, en el escenario y en el público, se darán cuenta ahora de que los objetos vivos pueden ser reales estímulos.

"4) Otra importante fuente de estímulo de la emoción es la verdadera acción física y su *creencia* en ella.

"5) Conforme pase el tiempo entrarán en contacto con muchas otras fuentes internas de estímulo. La más poderosa de ellas está en el texto de la obra, la trama de pensamientos y sentimientos que existe bajo aquél y afecta la interrelación de los actores.

"6) Ustedes están ya en conocimiento ahora, también, de todos los estímulos externos que nos rodean en la escena en forma de decorado, arreglo del moblaje, iluminación, efectos de sonido y otros, todos ellos a propósito para crear una ilusión de la vida real y su *ambiente* vivo.

"Si ustedes suman todos estos elementos, y añaden a ellos los que aún tienen que aprender, encontrarán que son ya muchos. Representan su existencia en riquezas, una abundancia de elementos que es preciso aprender a emplear.

Cuando dije al Director que estaba de lo más ansioso por hacer justamente eso, aunque no sabía cómo, me advirtió:

—Haga lo que el cazador que emplea señuelos. Si un ave no se levanta por sí misma, nunca la localizará entre la espesura del bosque. Usted tiene que hacerla salir con engaños, silbar, emplear una añagaza, *señuelos* diferentes.

"Nuestras emociones artísticas son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres, y se esconden en las profundidades del alma. Si no salen a la superficie espontáneamente, usted no puede, simplemente, ir tras ellas y encontrarlas. Todo lo que puede hacer es concentrar su atención en el modo más efectivo de atraerlas. Y lo que verdaderamente sirve a su propósito son estos estímulos para su memoria de las emociones que hemos venido discutiendo.

"El lazo entre el señuelo y el sentimiento es natural y normal; uno de los recursos que debe emplearse con más frecuencia. Mientras más compruebe su eficacia y analice sus resultados en las emociones que despierta, será usted más capaz de juzgar el contenido de su memoria emotiva, y estará en una posición cada vez más fuerte para desarrollarla.

"Al mismo tiempo, no debemos pasar por alto la cuestión de la cantidad de reservas a este respecto. Hay que recordar que ustedes deben enriquecer constantemente la existencia de aquéllas. Para tal cosa ustedes sacan desde luego, y principalmente de sus propias impresiones, sentimientos y experiencias. También adquieren material de la vida que les rodea, real e imagi-

naria, de sus recuerdos, de libros, del arte y la ciencia, de conocimientos de toda especie, viajes, museos, y sobre todo, de la comunicación con otros seres humanos.

"¿Se dan cuenta, ahora que saben lo que se requiere de un actor, por qué un verdadero artista debe llevar una vida plena, bella y varia, exacta, interesante e inspirada? Debe saber no tan sólo lo que pasa en las grandes ciudades, sino en las de provincia, en poblados alejados, en las fábricas, en los campos, y también en los grandes centros culturales del mundo. Debe estudiar la vida y la psicología de la gente que le rodea, y de otros sectores de la población, lo mismo domésticos que extraños.

"Necesitamos un amplio punto de vista para actuar las obras de nuestros tiempos y de muchos tipos de gente. Se nos pide interpretar la vida de almas humanas de todo el mundo. Y un actor no sólo crea la vida de nuestro tiempo, sino también la de tiempos pasados y futuros. He aquí por qué necesita observar, conjeturar, deducir, experimentar sensaciones y emociones. En algunos casos, el problema es más complejo. Si su creación consiste en interpretar la vida corriente contemporánea, puede observar cuanto la hace y le rodea. Pero si su creación se refiere al pasado, al futuro, o a una época imaginaria, tiene que reconstruir o bien recrear algo sacado nada más que de su imaginación: un complicado proceso.

"Nuestro ideal debe ser esforzarnos siempre por alcanzar lo que en el arte es eterno, aquello que perdura y nunca muere, lo que permanece siempre joven y más cerca del corazón humano.

"Nuestra meta deben ser las cimas de perfección alcanzadas, levantadas por los grandes clásicos. Estúdienlos, y aprendan a usar material emocional vivo en su interpretación.

"Les he dicho ya todo lo que puedo, hasta hoy, sobre la *memoria de las emociones.* Ustedes aprenderán más y más sobre ello conforme adelantemos en nuestro programa de trabajo.

CAPITULO X

Comunión

1

Cuando el Director entró, se volvió a Vassili y preguntó:

—¿Con quién o con qué está usted en comunión en este momento?

Vassili estaba tan absorto en sus propios pensamientos que no se dio cuenta en seguida del significado de la pregunta.

—¿Yo? —replicó casi mecánicamente—. Pues con nadie ni con nada.

—Usted debe ser un fenómeno —fue la observación jovial del Director—, y si es capaz de continuar en ese estado por más tiempo, una maravilla.

Vassili se excusó asegurando a Tortsov que puesto que nadie se dirigía a él o le miraba siquiera, no podía estar en contacto con ninguno. Ahora le tocó a Tortsov sorprenderse.

—¿Quiere usted decir que alguien debe mirarle o hablarle para estar en comunicación con usted? Cierre los ojos y los oídos, quédese callado, y trate de descubrir con quién está usted en comunicación mental. Trate de encontrar por un solo segundo cuando no está usted en contacto, en algún modo, con algún objeto.

Yo lo intenté por mí mismo y me di cuenta de lo que pasaba en mi interior.

Visualicé la noche anterior, cuando fui a oír a un famoso cuarteto de cuerda, y seguí mis movimientos paso a paso. Entré al fóyer, saludé a algunos amigos, busqué y encontré mi asiento, y observé a los músicos afinar sus instrumentos. Empezaron a tocar y yo escuché. Pero no pude ponerme en un estado de relación emocional con ellos.

"Esto", concluí, "debe ser una laguna en la corriente de comunión entre lo que me rodea y yo mismo". Pero el Director sostuvo su desacuerdo con esta conclusión mía, al manifestársela.

—¿Cómo puede usted —me dijo— tomar por una laguna ese tiempo durante el cual se estuvo impregnando de música?

—Porque aunque estaba escuchando —insistí— en realidad

no oía música, y aunque trataba de penetrar su significado no lo logré. Así pues, sentí que ningún contacto se había establecido.

—Su asociación con la música y su receptividad voluntaria de ella no había empezado porque el proceso anterior no se había logrado aún y esto distraía su atención. Cuando aquél se cumpliera, usted podía lo mismo entregarse a la música que a cualquier otra cosa. Pero no hubo ruptura en la continuidad de su relación con algo.

—Quizás fue así —admití. Y proseguí el examen de mis recuerdos: Distraídamente, hice un movimiento que al parecer atrajo la atención de los asistentes próximos a mí. Después de ello, me estuve sentado, muy quieto, pero de hecho no oí el concierto porque en realidad estaba observando lo que pasaba a mi alrededor.

Mi mirada se dirigió hacia donde estaba Tortsov y noté que él no se había percatado de mi ademán accidental. Miré alrededor, por la sala, buscando al mayor de los Shustov, pero ni él ni ninguno de los actores de nuestro teatro estaba allí. Traté de abarcar a todo el público, pero para entonces mi atención estaba tan dispersa que no fui capaz de controlarla ni dirigirla. La música era apta para toda clase de fantaseos imaginativos. Pensé en mis vecinos, y en mis parientes, en los que viven lejos, en otras ciudades, y pensé también en mi amigo muerto.

El Director me dijo, después, que todo eso me vino a la cabeza porque había sentido la necesidad de compartir mis pensamientos y sentimientos con los objetos de mi meditación, o para incorporar aquéllos a estos objetos.

Finalmente, mi atención se dirigió a las luces de la araña en el techo, y me entregué largamente a su contemplación. Esto, estaba seguro, debió ser un blanco momentáneo porque, sin esfuerzo de imaginación, el mirar a las luces no podía tomarse por una forma de comunicación.

Cuando hablé a Tortsov de esto, explicó mi estado mental de esta manera:

—Usted trataba de averiguar *cómo* y *de qué* estaba hecho aquel objeto. Se absorbió en su forma, su aspecto general y toda clase de detalles en él. Aceptó estas impresiones, les dio acceso a su memoria, y procedió a pensar sobre ellas. Quiere decir que sacó algo de la contemplación de su objeto, cosa que nosotros los actores consideramos como necesaria. Le preocupaba la calidad de inanimado de su objeto. Cualquier cuadro, o figura o estatua, o la fotografía de un amigo, o un objeto de un museo, es inanimado, y sin embargo contiene parte de la vida del artista que lo creó. Hasta un candelabro, o una araña

pueden, hasta cierto grado, convertirse en objeto de vivo interés, si no por otra causa por dejarnos absortos en ello.

—En ese caso —argüí— ¿podemos establecer una asociación entre nosotros y cualquiera cosa, una antigüedad, en que nuestra mirada se fije?

—Dudo que tuviera tiempo para absorberse o entregar algo de usted mismo a todo lo que le atrae instantáneamente. No obstante, sin abstraerse de otros o dar algo de sí a otros en la escena, no puede haber comunicación. Dar algo o recibir algo de algún objeto, aunque sea brevemente, constituye un momento de intercambio, de comunicación espiritual.

"He dicho más de una vez que es posible tanto mirar y ver, como mirar y no ver. En el escenario, usted puede mirar, ver y sentir todo lo que allí sucede. Pero es también posible mirar a lo que le rodea de este lado de las candilejas, mientras sus sentimientos y su interés se centran en el público, en la sala, o hasta en algún lugar más allá de las paredes del teatro.

"Hay trucos mecánicos que los actores emplean para encubrir sus lagunas internas, pero esos sólo enfatizan lo vacío de su mirada. No necesito decirle que ello es perjudicial e inútil. El ojo es el espejo del alma. El ojo sin expresión es el espejo de un alma vacía. Es importante que los ojos de un actor, su mirada, reflejen el profundo contenido de su alma. Así, el actor debe elaborar grandes recursos internos que correspondan a la vida de un alma humana en su parte. Y todo el tiempo que permanece en escena debe estar compartiendo estos recursos espirituales con los otros actores de la obra.

"No obstante, un actor es sólo humano. Y cuando sube a la escena es natural que traiga consigo sus pensamientos del día, sus sentimientos personales, sus propias reflexiones y realidades. Si hace esto, la línea de su personal, fatigosa y monótona vida propia, no se interrumpe; no se entregará por entero a su parte a menos que se desentienda de aquello y se deje llevar por ésta. Cuando lo hace así, llega a identificarse por completo con la parte, y se transforma. Pero en el momento en que se distrae y cae bajo el influjo de su propia vida personal, será transportado, cruzando el límite de las candilejas, a la sala o más allá, fuera de las paredes del teatro, a dondequiera que esté el objeto que establece y mantiene un lazo de relación con él. Y entre tanto, actúa su parte de un modo puramente mecánico. Cuando estos lapsos, o ausencias, son frecuentes, y sujetas a las intromisiones de la vida personal del actor, destruyen la continuidad de su rol, ya que no guardan relación con él.

"¿Puede imaginarse un valioso collar en el que, después de cada tres eslabones de oro haya uno de estaño, y luego dos de oro engarzados con un hilo de cuerda? ¿Habría alguien que quisiera tal collar? ¿Y quién querría o aceptaría una línea

de comunicación, en la escena, constantemente rota por una actuación que deforma o arruina una obra? Si la comunicación entre dos personas es importante en la vida real, en la escena lo es diez veces más.

"Esta verdad deriva de la naturaleza misma del teatro, que se basa en la intercomunicación de los personajes, de los *dramatis* personas. No sería posible concebir un dramaturgo que presentara a sus héroes o dormidos o en un estado de inconsciencia, o en algún momento en que su vida interna no funcionara.

"Ni ustedes podrían imaginar que trajese a la escena dos personas que no sólo no se conocen una a la otra sino que rehusan entablar conocimiento, cambiar impresiones, sentimientos y pensamientos, o aunque escondieran estos, una a la otra, colocándose, en silencio, en extremos opuestos del set.

"Bajo tales circunstancias, no habría razón para que un solo espectador viniese al teatro, ya que no obtendría aquello por lo que vino, o sea: a sentir las emociones y descubrir los pensamientos de la gente que hace y toma parte en la obra.

"Cuán diferente es, sí, cuando de estos mismos actores que suben al palco escénico, uno busca y quiere compartir, participar sus sentimientos con otro, convencerlo de algo en lo que él cree, mientras ese otro se fuerza también en tomar parte de esos sentimientos y pensamientos.

"Cuando el espectador presencia este intercambio intelectual y emocional, es como el testigo de una animada conversación. Tiene una parte silenciosa en ese cambio de sentimientos, y se siente incitado por las experiencias de aquellos actores. Pero los espectadores en el teatro pueden comprender y participar indirectamente en lo que en la escena sucede, únicamente cuando y mientras este intercambio dura y continúa entre los actores.

"Si estos realmente quieren mantener la atención de un público numeroso deben hacer todo el esfuerzo necesario para sostener el intercambio de sentimientos, acción y pensamientos entre ellos mismos. Y el material interno de aquél debe ser suficientemente interesante para retener la atención de los espectadores. La excepcional importancia de este proceso me hace encarecer a ustedes la necesidad de dedicarle una especial atención y de estudiar cuidadosamente sus varios destacados aspectos.

2

—Comenzaré con la *comunión consigo mismo* —empezó Tortsov—. ¿Cuándo hablamos con nosotros mismos?

"Siempre que nos hallamos tan excitados o conmovidos

que no podemos contenernos, o cuando lidiamos con alguna idea difícil de asimilar, cuando hacemos un esfuerzo por memorizar algo y tratamos de grabarlo en nuestra conciencia diciéndolo en voz alta, o cuando descargamos nuestros sentimientos, sean de alegría o de tristeza, y nos aliviamos de ellos dándoles voz y expresión.

"Estas ocasiones son raras en la vida ordinaria, y no obstante, frecuentes en escena. Cuando yo tengo ocasión de comulgar con mis propios sentimientos en escena, en silencio, gozo con ello. Es éste un estado que me es familiar fuera del escenario, y me encuentro completamente a gusto en él. Pero cuando estoy obligado a pronunciar largos y elocuentes soliloquios, sencillamente no tengo noción de qué hacer.

"¿Cómo puedo encontrar fundamento para hacer en escena lo que no hago fuera de ella? ¿Cómo puedo dirigirme a mi propio yo? Un hombre es una criatura vasta. ¿Podrá uno dirigirse a su cerebro, su corazón, su imaginación, sus manos o sus pies? ¿De dónde a dónde, o de qué a qué, fluirá esa corriente interna de comunicación?

"Para determinarlo debemos escoger un sujeto y un objeto. ¿Y dónde están éstos? A menos de que pueda yo encontrar esos dos centros interiormente conectados, soy impotente para dirigir mi errante atención, siempre dispuesta a volverse hacia el público.

"He leído lo que los hindúes dicen a este respecto. Ellos creen en la existencia de una especie de energía vital llamada Prana, que da vida a nuestro cuerpo. Según sus cálculos el centro del cual irradia esta energía es el plexo solar. En consecuencia, además de nuestro cerebro, que es generalmente aceptado como el centro nervioso y psíquico de nuestro ser, tenemos una fuente similar próxima al corazón, en el plexo solar.

"He tratado de establecer comunicación entre estos dos centros, con el resultado de que no sólo he sentido que en realidad existen, sino que verdaderamente entraban en comunicación uno con otro. El centro cerebral parece ser el asiento de la conciencia, y el centro nervioso del plexo solar el de la emoción.

"La sensación fue que mi cerebro sostenía una intercorriente con mis sentimientos. Me sentí encantado de haber encontrado el sujeto y el objeto que buscaba. Y desde el momento en que lo descubrí, fui capaz de comulgar conmigo mismo en escena, ya fuese audiblemente o en silencio, y con perfecta autoposesión.

"No deseo probar si realmente existe o no el Prana. Mis sensaciones pueden ser puramente personales, todo ello fruto de mi imaginación, y sin más consecuencias, previsto el que yo pueda hacer uso de aquellas para mis propios propósitos y para

ayudarme. Si este método mío práctico, no científico, puede serles útil, tanto mejor. Si no, no insistiré en ello.

Después de una breve pausa, Tortsov continuó:

—El proceso de mutuo intercambio con sus compañeros en una determinada escena es mucho más fácil de lograrse. Pero aquí también encontramos una dificultad. Supongan que uno de ustedes está en el escenario conmigo, y que estamos en comunicación directa. Pero yo soy demasiado alto. ¡Mírenme! Tengo una nariz, boca, brazos, piernas y un corpachón. ¿Pueden ustedes comunicarse con todas estas partes mías a la vez? Si no, escojan una, la que gusten, para dirigirse a ella.

—Los ojos —sugirió alguien, y añadió—: porque son el espejo del alma.

—¿Ven ustedes? Cuando quieren comunicarse con una persona, primero buscan su alma, su mundo interior. Ahora, traten de encontrar mi alma viviente: la verdadera.

—¿Cómo? —pregunté. El Director se sorprendió.

—¿Nunca ha puesto a funcionar su antena emocional para sentir, para percibir el alma de otra persona? Míreme atentamente, y trate de entender, de sentir mi estado de ánimo. Sí, ese es el modo. Ahora, dígame cómo se encuentra.

—Amable, considerado, gentil, vivaz, interesado —enumeré.

—¿Y ahora? —preguntó.

Lo miré atenta y cuidadosamente, y de pronto encontré no a Torstov sino a Famusov (el célebre personaje de "Penas del mucho ingenio") (13), con todas sus familiares características, los ojos extraordinariamente ingenuos, boca gruesa, manos regordetas y suaves ademanes propios de un viejo indolente.

—¿Y ahora, con quién está usted en comunicación? —preguntó Tortsov con la voz de Famusov.

Con Famusov, desde luego —contesté.

—¿Y qué ha sido de Tortsov? —dijo, volviendo de inmediato a su propia personalidad—. Si usted no hubiera dirigido su atención a la nariz de Famusov, o a sus manos, que yo he transformado por un método técnico, sino al espíritu dentro de esa apariencia, hubiera encontrado que ese espíritu no ha cambiado. Yo no puedo expulsar mi alma de mi propio cuerpo y reemplazarla con otra alquilada. Usted debe haber fallado al entrar en comunicación con ese espíritu vivo. En ese caso, ¿con qué estuvo usted en contacto?

Eso era precisamente lo que yo me preguntaba; así, me dispuse a recordar qué cosa cambia mis sentimientos sometidos a la experiencia en tanto que mi objeto se transforma de Tortsov en Famusov; cómo aquéllos se volvieron del respeto que uno inspira a la ironía y risa que el otro provoca. Desde luego, yo debo haber estado en contacto con su espíritu íntimo durante todo este tiempo, a pesar de no ser ello claro para mí.

—Estuvo usted en contacto con un nuevo ser —explicó— al que puede llamar Famusov-Tortsov o Tortsov-Famusov. A su tiempo, entenderá usted estas milagrosas metamorfosis de un artista creativo. Que le baste por ahora con entender que *la gente trata siempre de alcanzar el espíritu vivo de su objeto,* y que no se trata de la nariz o los ojos, o los botones, a la manera que algunos actores hacen en escena.

"Todo lo que se necesita es que dos personas entren en contacto íntimo, y un cambio natural y mutuo tiene lugar. Yo trato de exteriorizar mis pensamientos para usted, y usted hace un esfuerzo para absorber algo de mis conocimientos y experiencia.

—Pero eso no significa que el cambio sea mutuo —arguyó Grisha—. Usted, el sujeto, nos trasmite sus sensaciones, pero todo lo que nosotros, lo objetos, hacemos, es recibirlas. ¿Qué hay de recíproco en ello?

—Dígame qué hace usted en este momento —replicó Tortsov—. ¿No está respondiéndome? ¿No está dando voz a sus dudas y tratando de convencerme? Esta es la confluencia de sentimientos que usted busca.

—Eso es ahora, ¿pero lo era también antes, cuando sólo usted hablaba? —reiteró Grisha aferrándose a su idea.

—No veo la diferencia —contestó Tortsov—. Estuvimos cambiando sentimientos y pensamientos entonces, y lo seguimos haciendo ahora. Es obvio que en la comunicación con otra persona el dar y el recibir ocurren alternativamente. Pero hasta cuando yo hablaba y usted se limitaba a escuchar, yo me daba cuenta de sus dudas. Su impaciencia, su sorpresa y su agitación: de todo me apercibía.

"¿Por qué absorbía yo esos sentimientos de usted? Porque usted no podía contenerlos. Aunque estuviera usted callado, había un encuentro de sentimientos entre nosotros dos. Desde luego, éste no fue explícito hasta que usted habló. No obstante, ello prueba cómo el flujo de este intercambio de pensamientos y sentimientos es constante. Y es especialmente necesario en la escena mantener esa corriente ininterrumpida, porque las líneas están casi exclusivamente en diálogo.

"Por desgracia, esa corriente continua es demasiado rara. La mayoría de los actores, si es verdad que saben bien de su existencia, no hacen uso de ella más que cuando están diciendo sus propias líneas. Pero deje que el otro actor empiece a hablar, y el primero ni escuchará ni hará el intento de apercibirse de lo que dice el segundo: cesa de actuar hasta que oye su siguiente "pie". Este hábito rompe el constante intercambio, porque éste depende de dar y tomar impresiones y sentimientos lo mismo mientras se dicen las líneas que durante la réplica y aun durante los silencios, cuando los ojos transmiten aquéllos.

"Tal contacto fragmentario es un completo error. Cuando ustedes hablen a la persona que actúa como su contraparte, aprendan a seguirla enteramente hasta estar ciertos de que sus pensamientos han alcanzado y penetrado la conciencia de aquélla. Sólo hasta que estén convencidos de esto, y hayan añadido con los ojos lo que no podría decirse en palabras, deben continuar diciendo el resto de sus líneas. Y a su vez, deben aprender a tomar, cada vez renovadas, las palabras y pensamientos de su compañero. Deben tener conocimiento de sus líneas, hoy, aunque las hayan oído repetir muchas veces antes en ensayos y funciones. Este contacto debe establecerse cada vez que actúen juntos, y requiere mucho de atención concentrada, técnica, y disciplina artística.

Después de una breve pausa, el Director dijo que pasaríamos al estudio de una nueva fase: *comunión con un objeto inexistente, imaginario, irreal, tal como una aparición.*

—Hay gente que se engaña a sí misma pensando o creyendo que realmente la ve. Gasta toda su energía y atención en esforzarse en ello. Pero un actor experimentado sabe que el asunto no está en la aparición en sí misma, sino en su relación interna con ella. Por tanto, trata de dar una honrada respuesta a su propia pregunta: ¿qué haría yo si un fantasma se me apareciera?

"Hay actores, especialmente los principiantes, que emplean un objeto imaginario cuando practican en casa, porque carecen de uno vivo, real. Su atención se dirige a convencerse a sí mismos de la existencia de una cosa inexistente, más bien que a concentrarse en lo que debe ser su objetivo interno. Cuando se forman este mal hábito, inconscientemente llevan igual método al escenario y suelen estar desacostumbrados, así, a los objetos vivos. Producen uno, inanimado y pretendido, entre ellos mismos y sus compañeros. Esta peligrosa costumbre llega a estar tan arraigada que puede durar toda la vida.

"Qué tortura es tener que actuar en réplica con un actor que le mira a uno y, sin embargo, ve a alguien más; que constantemente se adapta a sí mismo a esa otra persona y no a nosotros. Tales actores se separan de las personas reales con las que deberían estar en la más estrecha relación. No pueden comprender las palabras de ustedes, ni su entonación, ni ninguna otra cosa; sus ojos permanecen velados mientras les miran. Eviten este peligroso y aniquilador método. Les consume a ustedes mismos, ¡y es tan difícil de extirpar!

—¿Qué debemos hacer cuando no disponemos de un objeto vivo? —pregunté.

—Esperar hasta que encuentren uno —contestó Tortsov—. Tendrán una clase de prácticas para que se ejerciten en grupos de dos o más. Les repito, insisto en que no deben emprender ejercicios en comunicación a no ser con objetos vivos y bajo una experta supervisión.

"Todavía más difícil es la comunión mutua con un objeto colectivo, esto es, con el público.

"Desde luego que ésta no puede establecerse directamente. La dificultad está en el hecho de que estamos en relación con nuestro interlocutor y simultáneamente con el espectador. Con el primero nuestro contacto es directo y consciente; con el segundo, indirecto e inconsciente. Lo notable es que con ambos nuestra relación es mutua.

—Entiendo cómo es mutua la relación entre dos actores —protestó Paul— pero no veo el lazo de relación entre los actores y los espectadores. Ellos tendrían que colaborar con nosotros. Y, en realidad, ¿qué es lo que obtenemos de ellos? ¡Aplausos, flores! Y aun esto no lo recibimos hasta que la obra termina.

—¿Y no tiene usted en cuenta la risa, las lágrimas, los aplausos durante la función, los silbidos y otras manifestaciones, la emoción? —dijo Tortsov—. Les contaré un incidente que ilustra lo que quiero decir. En una matinee de "El Pájaro Azul" (14), durante el jurado de los niños con los árboles y los animales, sentí que alguien me tocaba con el codo para llamarme la atención: era un niño de diez años: "Dígales usted que el Gato está escuchando. El cree que está muy bien escondido, pero yo puedo verlo", murmuró con su emocionada vocecita, lleno de preocupación e interés por *Mytyl y Tyltyl*. No pude confirmárselo, así que el pequeño se arrastró hasta las candilejas y se acercó a advertir del peligro al oído de los actores que hacían las partes de los dos niños.

"¿No es esto una respuesta, una demostración?

"Si ustedes quieren aprender a apreciar lo que obtienen del público, les sugiero que den una función en una sala completamente vacía. ¿Les importaría hacerlo? ¡No! Porque actuar sin un público es como actuar en un lugar sin resonancia. Hacerlo, en cambio, para un público numeroso y bien dispuesto, es como cantar en un espacio dotado de acústica perfecta. El público constituye para nosotros la resonancia espiritual. Devuelve lo que recibe de nosotros de emociones vivas y humanas.

"En tipos de actuación convencional y artificiosa, este problema de relación con un objeto colectivo es de solución muy sencilla. Tomen por ejemplo las antiguas farsas francesas. En ellas, los actores hablan dirigiéndose constantemente al público. Se colocan precisamente frente a éste y le dirigen o bien breves comentarios individuales o largos parlamentos que explican la acción y curso de la obra. Y esto es hecho con admirable seguridad, confianza y aplomo. Ciertamente, si ustedes tie-

nen que ponerse en relación directa con el público, es mejor que lo dominen.

"Hay todavía otro ángulo: tratar con escenas de multitudes. Estamos obligados a estar en relación directa e inmediata con un objeto en masa. A veces nos volvemos a individuos de la multitud; otras, debemos abarcar su totalidad a modo de establecer el intercambio mutuo en extenso. El hecho de que la mayoría de estas combinaciones en una escena de multitud son totalmente diferentes una a otra, y que contribuyen con las más variadas emociones y pensamientos a este intercambio mutuo, intensifica en mucho el proceso. También la calidad de grupo que tienen, incita el temperamento de cada uno de sus miembros y de todos ellos juntos. Esto impulsa a los principales, y eso hace una gran impresión en los espectadores.

Tortsov discutió después la indeseable actitud de los actores mecánicos hacia el público:

—Se colocan a sí mismos —dijo—, en contacto directo con el público, olvidándose de los actores que actúan con ellos. Esta es la línea de menor resistencia, y eso, en realidad, no es ni más ni menos que exhibicionismo. Creo que se puede confiar en que ustedes sabrán distinguir entre éste y el esfuerzo sincero de cambiar sentimientos humanos vivos con otros actores. Hay una enorme diferencia entre este proceso altamente creativo y la ordinaria actuación mecánica y teatral. Uno y otra son opuestos y contradictorios.

"Podemos admitir todo menos el tipo teatral, y aun éste deben estudiarlo ustedes si han de combatirlo.

"Una palabra en conclusión sobre el principio activo en que descansa el proceso de comunicación: Algunos piensan que nuestros movimientos externos visibles son una manifestación de actividad y que los actos internos, no visibles, de comunicación, no lo son. Esta idea errónea es de lo más lamentable, porque toda manifestación de actividad interna es importante y valiosa. Aprendan, por lo tanto, a justipreciar esta comunicación interna porque es una de las más importantes fuentes de acción.

3

—Si quieren ustedes cambiar pensamientos y sentimientos con alguien, deben ofrecer algo que hayan experimentado por sí mismos —empezó el Director—. Bajo circunstancias ordinarias la vida provee a esto. Este material crece en nosotros espontáneamente y deriva de las condiciones del medio ambiente.

"En el teatro es distinto, y presenta una nueva dificultad.

Se supone que tenemos que hacer uso de los sentimientos y pensamientos creados por el autor. Y es más difícil compenetrarse de este material espiritual que actuar valiéndose de formas externas de pasiones inexistentes a la manera ingenua del viejo teatro.

"Es mucho más arduo comunicarse verdaderamente con un compañero, que *representarse* a sí mismo como estando en relación con él. Los actores se inclinan a seguir la línea de menor resistencia, y así, reemplazan gustosos la comunión real con una ordinaria imitación de ella.

"Vale la pena pensarlo, porque yo quiero que ustedes entiendan, vean y sientan que es de lo más probable el entregarnos al público bajo la apariencia de intercambio de pensamientos y sentimientos.

Aquí, el Director subió al escenario, y actuó una escena de un modo notable por el talento que desplegó y su dominio de la técnica teatral. Empezó por recitar un trozo poético, cuyas palabras pronunció a gran prisa y de manera efectiva, pero tan incomprensiblemente que apenas entendimos nada.

—¿Cómo me estoy comunicando con ustedes ahora? —preguntó.

No nos atrevimos a criticarle, así que él contestó a su propia pregunta.

—En ninguna forma —dijo—. He farfullado algunas palabras, dejándolas caer aquí y allá como si fueran guisantes y sin saber siquiera lo que estaba diciendo.

"Este es el primer tipo de material, a menudo ofrecido al público como una base de relación: aire nada más. Sin pensar para nada ni en el sentido de las palabras mismas ni en su valor de significación entre sí. Con el único deseo de producir un efecto.

En seguida anunció que haría el soliloquio del último acto de "Fígaro" (15). Esta vez su actuación fue un milagro de movimientos rítmicos, de entonaciones, cambios sorprendentes, contagiosa risa, dicción clara, cristalina, hablar rápido, inflexiones brillantes de una voz de timbre encantador. Apenas nos contuvimos para ovacionarle; ¡todo había sido tan teatralmente efectivo! Sin embargo, no teníamos ni idea del contenido interno del soliloquio, no lo habíamos captado en lo que él dijo.

—Díganme ahora: ¿en qué relación estuve con ustedes esta vez? —preguntó de nuevo. Y otra vez fuimos incapaces de contestarle.

"Me exhibí haciendo una parte —contestó él mismo por nosotros— y con ese propósito dije el soliloquio de Fígaro con su texto, ademanes, y todo lo que requiere. No mostré a ustedes el papel en sí mismo, sino a mí mismo en el papel, yo y mis ap-

titudes: forma, cara, ademán y gesto, pose, movimiento, andar, voz, dicción, discurso, entonaciones, temperamento, técnica... todo menos sentimientos.

"Para aquéllos que poseen un *apartato* externo expresivo, lo que acabo de hacer no sería nada difícil: dejar que la voz resuene, que la lengua emita palabras y frases claramente, que las posturas adoptadas sean plásticas, y el efecto, en conjunto, está logrado, será grato. Actué como una diva en un café cantante, siempre y constantemente pendiente de hacer efecto en ustedes. Me sentí como si fuera una mercancía y ustedes los posibles compradores.

"Este es un segundo ejemplo de cómo no se debe actuar, a pesar del hecho de que esta forma de exhibicionismo es ampliamente usada y enormemente popular.

Y siguió con un tercer ejemplo.

—Ustedes no me han visto nada más que presentándome a mí mismo. Ahora voy a mostrarles una parte como si fuese presentada por el autor, aunque esto no quiera decir que viviré la parte. El núcleo de esta representación está, no en mis sentimientos, sino en el patrón, en las palabras, la expresión facial externa, los gestos, ademanes y demás. No voy a crear el rol, sino simplemente a presentar su traza, su porte.

Actuó una escena en la cual un importante general se encuentra accidentalmente solo en su casa sin nada que hacer. Llevado por el aburrimiento, se pone a alinear todas las sillas en forma que para él simulan ser soldados en parada. Luego hace, de todo lo que encuentra en las mesas, ordenadas pilas; después piensa en algo más especioso, y mira espantado, fuera de sí, hacia una pila de documentos y correspondencia. Firma varias cartas sin leerlas, bosteza y se despereza, y luego se da a recomenzar todas estas actividades sin sentido.

Todo el tiempo Tortsov fue diciendo el texto del soliloquio con claridad extraordinaria, acerca de la nobleza de las personas de alta posición y la tremenda ignorancia de todos los demás. Lo hizo de una manera fría, impersonal, indicando así la forma exterior de la escena, sin intentar poner vida ni profundidad en ello. En algunos lugares, decía el texto con viveza técnica, en otros ponía de relieve su pose, o su gesto, o enfatizaba especialmente algún particular detalle de su caracterización. Mientras tanto, observaba a su público de reojo para ver si lo que hacía producía efecto. Cuando era necesario hacer pausas, las prolongaba. Era exacto, en fin, el modo pesado en que los actores hacen una parte ya elaborada, después de quinientas representaciones. Podía tomársele muy bien por un gramófono o un operador de cine pasando la misma película *ad infinitum*.

—Ahora —continuó— queda por hacer la ilustración de

la manera correcta y los medios a emplear para establecer el contacto entre el escenario y el público.

"Ya me han visto demostrándolo muchas veces. Saben que siempre trato de estar en relación directa con mi compañero, de transmitirle mis sentimientos propios, análogos a los del personaje que interpreto. El resto, la completa fusión del actor con la parte, ocurre automáticamente.

"Ahora les probaré a ustedes. Haré una señal de comunicación incorrecta entre ustedes y sus compañeros tocando una campana. Al decir incorrecta quiero decir que ustedes no están en contacto directo con su objeto, que están exhibiéndose a sí mismos en la parte, o que están pasando sus líneas de modo impersonal. Todos estos errores harán sonar la campana.

"Recuerden que solamente tres tipos de comunicación tendrán la aprobación de mi silencio:

1) Comunicación directa con un objeto en escena, o indirecta con el público.
2) Comunión consigo mismo.
3) Comunicación con un objeto ausente o imaginario.

Comenzó la prueba.

Paul y yo actuamos bien, según creíamos, pero nos sorprendimos de que la campana sonara frecuentemente.

Todos los demás fueron igualmente probados, Grisha y Sonya los últimos; y pensábamos que la campana sonaría constantemente. No obstante, el Director la hizo sonar, en realidad, mucho menos.

Cuando le pregunté por qué era esto, explicó:

—Eso quiere decir únicamente que muchos de los que se jactan se equivocan, y otros, aquéllos a los que se critica, demuestran ser capaces de establecer la comunicación correcta con algún otro. En cualquier caso este es un asunto de porcentajes. Pero la conclusión a sacar es que no hay relación que se establezca de manera completamente correcta ni absolutamente errónea. El trabajo de un actor es una mezcla de buenos y malos momentos.

"Si usted fuera a hacer un análisis, dividiría sus resultados por porcentajes, permitiendo al actor tanto por el contacto con su compañero, tanto por el contacto con el público, tanto por demostrar el patrón de su parte, tanto por su exhibición de sí mismo y sus dotes. La relación entre estos porcentajes en el resultado total determina el grado de corrección que el actor es capaz de alcanzar en el proceso de la comunión. Algunos lo tendrán más alto respecto a la relación con sus compañeros, otros en su habilidad para comunicarse con un objeto imaginario, o consigo mismos. Estos se aproximan al ideal.

"En el aspecto negativo algunos tipos de relación entre sujeto y objeto son menos malos que otros. Por ejemplo, es

menos malo mostrar impersonalmente el molde, el perfil psicológico de un rol, a exhibirse a sí mismo o hacer una actuación mecánica.

"Hay un número infinito de combinaciones. Consecuentemente, lo mejor es que usted practique: 1) encontrar su objeto verdadero en escena y entrar en comunicación activa con él, y 2) el reconocimiento de los falsos objetos, las falsas relaciones, y combatirlos. Sobre todo, preste especial atención a la calidad del material espiritual sobre el que base usted su comunicación con los demás.

4

—Hoy, haremos un examen de su equipo externo e intercomunicación —anunció el Director—. Yo debo saber si ustedes aprecian realmente los medios de que disponen. Hagan el favor de subir a escena, sentarse por parejas, y empezar a desarrollar algún asunto en controversia.

Yo pensé que Grisha sería la persona más fácil con la cual entablar una discusión violenta, así que me senté con él, y no pasó mucho tiempo sin que mi propósito se cumpliera.

Tortsov notó que para puntualizar mis argumentos con Grisha hacía yo uso libremente de mis puños y mis dedos, así que ordenó que se me vendaran.

—¿Por qué? —pregunté.

—Así entenderá cuán a menudo fallamos en la apreciación de nuestros instrumentos. Quiero que se convenza de que si los ojos son el espejo del alma, las puntas de los dedos son los ojos del cuerpo —explicó.

No pudiendo hacer uso de mis manos, aumenté el volumen de mi voz. Pero Tortsov me pidió que hablara sin alzar la voz ni usar inflexiones de más con ella. Tuve que emplear mis ojos, mi expresión facial, las cejas, el cuello, la cabeza y el torso: trataba de reemplazar los medios de los cuales había sido privado. Luego fui atado a mi silla, y sólo mi boca, mis oídos, la cara y los ojos quedaban libres.

Pronto hasta estos me fueron vendados, y todo lo que podía hacer era rugir. Lo cual no era una gran ayuda.

En este punto, el mundo exterior dejó de existir para mí. Nada se me dejó sino mi visión, mi oído interno, mi imaginación.

Se me hizo permanecer así por algún tiempo. Luego, oí una voz que me pareció venir de muy lejos. Era Tortsov, que decía:

—¿Quiere que se le devuelva algún órgano de comunicación? Si así es, indíquenos cuál.

Di a entender que lo pensaría. ¿Cómo escoger el más necesario de ellos? La vista expresa sentimientos; la palabra, el pensamiento. Los sentimientos deben influir en los órganos vocales porque la entonación de la voz expresa la emoción interna, y el oído es también un gran estímulo para los primeros. También está asociado, necesariamente, a la palabra. Y a más, ambos determinan el uso de las manos y la expresión facial.

Al cabo exclamé indignado:

—¡Un actor no puede ser un imposibilitado, ni un tullido! ¡Tiene que disponer de todos sus órganos!

El Director me elogió diciendo:

—Por fin habla usted como un artista que aprecia el valor real de cada uno de esos órganos de comunicación. Ojalá viéramos desaparecer para siempre el ojo sin expresión del actor, su cara inmóvil y su entrecejo, su voz monótona, el hablar sin inflexiones, su cuerpo torcido, la espalda y el cuello tiesos, sus brazos de palo, las manos, los dedos y piernas en los que el movimiento no existe, su porte desgarbado, su penoso amaneramiento.

"Esperamos que nuestros actores consagrarán tanto cuidado a su equipo y medios de creación como el que el violinista tiene para su bienamado Stradivarius o su Amati.

5

—Hasta aquí hemos estado tratando del proceso de comunicación externo, visible, físico —empezó Tortsov—. Pero hay otro aspecto importante: el interno, no visible, espiritual.

"La dificultad para mí en cuanto a esto es que tengo que hablarles de algo que siento pero que no conozco, de algo que he experimentado y sobre lo que, sin embargo, no puedo exponer teorías ni hacerlas. No tengo frases ya hechas para algo que puedo explicar solamente por medio de una sugestión, y tratando de hacerles sentir, por sí mismas, las sensaciones que se describen en un texto:

Me asió por la muñeca y me retuvo;
después se apartó a la distancia de su brazo,
y con la otra mano tomándose la frente,
como queriendo leer todo en mi rostro,
hacia sí me atrajo, cual si fuera a dibujarlo.
Largo tiempo quedó así, inmóvil;
y al fin, mi brazo moviendo suavemente,
la cabeza inclinó y levantó tres veces,
de su pecho un suspiro lanzó tan doloroso,
tan profundo, que agitar pareció

todo su ser, y consumirlo.
Hecho ésto, me soltó,
y vuelta la cabeza, pareció que encontrara
su camino sin valerse de los ojos,
llegando hasta la puerta, hacia atrás,
fijando, hasta salir, en mí su lumbre. (16)

"¿Pueden ustedes sentir, percibir en estas líneas, la comunión sin palabras entre Hamlet y Ofelia? ¿No la han experimentado en circunstancias parecidas cuando algo desborda de ustedes mismos, o algo fluye de sus ojos, de la punta de sus dedos, o circula a través de todos los poros?

"¿Qué nombre podemos dar a estas corrientes invisibles que empleamos para comunicarnos uno a otro? Algún día este fenómeno será objeto de la investigación científica. Entretanto, llamémosle irradiación, y a aquéllas, rayos. Y ahora veamos qué podemos encontrar acerca del particular, estudiando, observando nuestras propias sensaciones.

"Cuando estamos en reposo este proceso de irradiación es apenas perceptible. Pero cuando nos hallamos en un estado emocional elevado, estas corrientes, estos rayos, tanto los que enviamos como los que recibimos, se convierten en algo mucho más definido y tangible. Quizás algunos de ustedes tuvieran conocimiento de estas corrientes internas durante los momentos culminantes de su prueba inicial, como cuando María pidió socorro, o cuando Kostya gritó: "¡Sangre, Yago, sangre!", o bien durante algunos de los ejercicios que han venido haciendo.

"Apenas ayer fui testigo de una escena entre una joven y su novio. Habían reñido, no hablaban y se hallaban sentados tan lejos uno del otro como les era posible. Ella fingía no ver siquiera a él, pero lo hacía de manera que atrajese su atención. El estaba sentado inmóvil, y la observaba con una mirada de disculpa; trataba de verla los ojos para sorprender o adivinar sus sentimientos. Intentaba percibir lo que pasaba por el alma de ella con una antena invisible. Pero la disgustada muchacha se oponía a todo intento de comunicación. Finalmente, él sorprendió una mirada de ella cuando por un instante se volvió en dirección de él. Esto, lejos de consolarle, le deprimió más que nada. Después de un rato, cambió de sitio, a modo de mirarla directamente. Ansiaba tomarle la mano, tocarla y transmitir así la corriente de sus sentimientos a ella.

"No hubo palabras, ni exclamaciones, ni expresiones faciales, gestos, ademanes o acción. Esa, es directa, inmediata comunión en su forma más pura.

"Los científicos pueden tener alguna explicación de la naturaleza de este invisible proceso. Todo lo que yo puedo hacer

es describir lo que siento por mí mismo y cómo usar de estas sensaciones en mi arte.

Desgraciadamente, nuestra lección se interrumpió aquí.

6

Se nos dividió en parejas, y yo me senté con Grisha. Instantáneamente empezamos a enviarnos "rayos" uno al otro, de un modo mecánico. El Director nos detuvo.

—Están empleando ya medios violentos, cuando esto es lo que deben evitar en tan delicado, sutil proceso. Sus contracciones musculares pueden estorbar cualquiera posibilidad de lograr sus propósitos.

"Recárguense atrás —prosiguió en tono de mando—. ¡Más! ¡Todavía más! ¡Mucho más! ¡Siéntense en una posición cómoda, fácil! ¡Ese no es suficiente relajamiento! ¡Tampoco eso! Acomódense descansadamente. Ahora mírense uno al otro. ¿Llaman a eso mirarse? Sus ojos van a saltarles. ¡Sin esfuerzo! ¡Más! ¡Sin tensión...! ¿Qué hace usted? —preguntó a Grisha.

—Trato de continuar nuestra discusión sobre el arte.

—¿Y espera expresar tales pensamientos por los ojos? Emplee palabras y deje que sus ojos sean un complemento de su voz. Tal vez entonces, sentirán los rayos que se dirigen uno al otro.

Continuamos nuestra discusión. En un momento dado, Tortsov me dijo:

—Durante esa pausa, tuve consciencia de sus radiaciones. Y usted, Grisha, estaba preparado para recibirlas. Recuerden, ello ocurrió durante ese largo y prolongado silencio.

Yo expliqué que había sido incapaz de convencer a mi opositor de mis puntos de vista, y entonces estaba preparando un nuevo argumento.

—Dígame, Vanya —dijo Tortsov— ¿pudo usted percibir esa mirada en los ojos de María? ¿Esos fueron verdaderos rayos?

—¡Dirigidos a mí! —respondió alterado.

El Director se volvió a mí otra vez.

—Además de escuchar, quiero que ahora traten de absorber, de asimilar algo vital de su compañero. A más de la discusión consciente, explícita y el intercambio intelectual de pensamientos, ¿pueden sentir un paralelo intercambio de corrientes, algo que ustedes atraen por medio de los ojos y luego expiden de nuevo a través de los mismos?

"Es como un río subterráneo, que fluye contínuamente bajo la superficie de las palabras, de los silencios, y forma un invisible lazo entre el sujeto y el objeto.

"Ahora quiero que hagan ustedes un experimento más amplio. Póngase usted en comunicación conmigo —dispuso, tomando el lugar de Grisha.

"Póngase cómodo, no esté nervioso, no se apresure ni se esfuerce. Antes de que trate de transmitir algo a otra persona, debe usted preparar su material.

"Hace un rato este tipo de trabajo les pareció complicado, y ahora lo hacen fácilmente. Lo mismo será respecto a este problema. Déjeme percibir sus sentimientos sin palabras, sólo a través de sus ojos —ordenó.

—Pero yo no puedo poner todos los matices del sentimiento en la expresión de mis ojos —expliqué.

—No podemos hacer nada en cuanto a eso —repuso—. Así que olvídese de los matices.

—¿Y qué quedará? —pregunté desalentado.

—Sentimientos de simpatía, de respeto. Usted puede transmitir éstos sin palabras. Pero no puede hacer que la otra persona se dé cuenta de que le es simpática o le gusta porque es inteligente, activa, trabajadora, esforzada o de un gran espíritu.

—¿Qué estoy tratando de comunicar a usted? —pregunté a Tortsov mientras le miraba.

—Ni lo sé ni me importa —respondió.

—¿Por qué no?

—Porque usted me mira fijamente, nada más. Si quiere que yo sienta, que perciba el significado general de sus sentimientos, debe experimentar lo que intenta transmitirme.

—Y ahora, ¿puede usted entender? No puedo expresar mis sentimientos más claramente —dije.

—Usted me mira por alguna razón. No puedo saber exactamente la causa de ello sin palabras. Pero eso es aparte. ¿Sintió usted pasar alguna corriente, emitirla libremente?

—Quizás sí, en mis ojos —repliqué tratando de repetir la sensación.

—No. Esta vez usted pensó solamente en cómo podría exteriorizar esa corriente. Puso en tensión sus músculos. La mandíbula y cuello estaban tiesos, y sus ojos empezaron a saltársele. Lo que quiero de usted, puede lograrlo mucho más simple, natural y fácilmente. Si usted se propone envolver a otra persona en sus deseos, no necesita usar sus músculos. Su sensación física de esta corriente será escasamente perceptible pero la energía que usted pone detrás de ello puede romperle un vaso sanguíneo.

Mi paciencia se vino abajo, y exclamé:

—¡Pues entonces no le entiendo a usted en absoluto!

—Descanse ahora, y trataré de describirle el tipo de sensación que quiero que sienta. Uno de mis discípulos la comparó a la fragancia de una flor. Otro sugirió el fuego de un diamante. Yo la he sentido estando al borde del cráter de un volcán: sentí el aire caliente que venía del tremendo fuego interior de la tierra. ¿Ninguna de estas sugestiones le llama la atención?

—No —porfié tercamente—. Ninguna.

—Entonces intentaré conseguirlo por el método contrario —agregó él pacientemente—. Escuche usted.

"Cuando estoy en un concierto y la música no me atrae, pienso en varias formas de entretenerme yo mismo. Escojo una persona del público e intento hipnotizarla. Si mi víctima es una hermosa mujer, trato de transmitirle mi entusiasmo. Si la cara del elegido es fea, le transmito sentimientos de repugnancia. En estos casos estoy consciente de una sensación física definida. Eso debe serle familiar a usted. En cualquier caso, es lo que buscamos ahora.

—¿Y usted la siente por sí mismo cuando está así, hipnotizando a alguien? —preguntó Paul.

—Sí, desde luego. Y si ustedes han intentado alguna vez emplear la hipnosis, deben saber exactamente lo que quiere decir.

—Sí; eso es algo sencillo y familiar para mí —admití con alivio.

—¿Dije acaso que fuera algo extraordinario? —fue la sorprendida réplica de Tortsov.

—Yo buscaba algo... muy especial.

—Es lo que siempre pasa —hizo notar él—. Que se pronuncie apenas la palabra "creación", y de inmediato todos ustedes se remontan a las alturas. Repitamos ahora el experimento.

—¿Qué estoy transmitiendo? —pregunté.

—Otra vez menosprecio.

—¿Y ahora?

—Quiere halagarme.

—¿Y ahora?

—Es también un sentimiento amistoso, pero tiene un toque de ironía.

Yo estaba encantado con sus atinadas respuestas sobre mis intenciones.

—¿Entendió usted ese sentimiento de una corriente hacia el exterior?

—Creo que sí —repliqué con ligera indecisión.

—En nuestra jerga le llamamos *irradiación*.

—El absorber esos rayos constituye el proceso inverso. Suponga que lo ensayamos.

Cambiamos de papeles: él empezó a comunicarme sus sentimientos, y yo a intentar adivinarlos.

—Trate de definir con palabras su sensación —sugirió después que terminamos el experimento.

—Lo expresaré mediante un símil: es como un trozo de hierro atraído por un imán.

El lo aprobó. Después me preguntó si había estado yo consciente del lazo interno establecido entre nosotros durante nuestra silenciosa comunión.

—Me parece que sí lo estuve —repliqué.

—Si usted puede establecer una larga y coherente cadena de tales sentimientos, se convertirá con el tiempo en algo tan fuerte que habrá obtenido lo que llamamos agarre. Entonces su entrega y su absorción serán mucho más fuertes, agudas y palpables. (17)

Se le pidió a Tortsov que explicara más ampliamente lo que quería decir agarre, y él continuó:

—Lo que un bull-dog tiene en la mandíbula. Nosotros los actores debemos tener la misma capacidad para apoderarnos de las cosas con nuestros ojos, oídos y todos nuestros sentidos. Si un actor tiene que oír, que lo haga atentamente. Si se le pide oler, que aspire con fuerza; si tiene que mirar algo, que use de veras los ojos. Pero, desde luego, todo esto tiene que ser hecho sin una inútil tensión muscular.

—¿Cuando actué aquella escena de "Otelo" demostré tener algún agarre? —pregunté.

—En uno o dos momentos —admitió Tortsov—. Pero eso es demasiado poco. El papel completo de Otelo demanda un agarre total. Para una obra sencilla se necesita un poder de posesión ordinario; pero para una de Shakespeare hay que tenerlo absoluto.

"En la vida diaria no se necesita más que un agarre ordinario, pero en escena, sobre todo cuando se hace tragedia, es una necesidad. Hagan nada más la comparación. La mayor parte de la vida se dedica a actividades sin importancia. Ustedes se levantan, se acuestan, siguen una rutina que es en mucho mecánica. Y esto no es materia para el teatro. Porque allí hay fragmentos encendidos de tragedia, de goce supremo, de grandes corrientes de pasión y experiencias extraordinarias. Se nos desafía a luchar por la libertad, por una idea, por nuestra existencia y nuestros derechos. Ese es material que podemos emplear en escena, si, para su expresión, tenemos una poderosa capacidad de agarre, interno y externo. Esto no significa de ningún modo esfuerzo físico desusado, sino una actividad interna más grande.

"Un actor debe aprender a llegar a ser absorbido por algún problema interesante y creativo en escena. Si puede consagrar toda su atención y facultades de creación a ello, logrará un verdadero poder de posesión.

"Les contaré una historia sobre un domador de animales. Tenía la costumbre de ir al Africa a recoger monos que entrenar. Un gran número de ellos sería reunido en algún punto y de entre ellos escogería los que considerara más prometedores para sus propósitos. ¿Cómo hizo su elección? Tomó cada animal por separado y trató de despertar su interés en algún objeto: un pañuelo de colores brillantes que hacía ondear delante de aquél, o algún juguete que pudiera divertirlo con sus colores o su sonido. Después de que la atención del animal se había concentrado en ese objeto, el entrenador empezaba a distraerlo presentándole alguna otra cosa, un cigarrillo o una nuez. Si lograba que el mono se desviara de una a otra cosa, él lo descartaba. Si, por otro lado, encontraba que el animal no podía ser distraído del primer objeto de su interés y que hacía un esfuerzo para seguirlo cuando era cambiado de lugar, el entrenador lo compraba. Su elección se basaba en la evidente capacidad del mono para posesionarse de algo y retenerlo.

"Así es como a menudo juzgamos del poder de atención y habilidad de nuestros estudiantes para permanecer en contacto con algún otro: por la fuerza y continuidad de su agarre, de su poder de posesión.

7

El Director empezó nuestra lección diciendo:

—Ya que estas corrientes son tan importantes en la interrelación de los actores, ¿pueden ser controladas por medios mecánicos? ¿Podemos producirlas a voluntad?

"Aquí, estamos otra vez en la situación de tener que trabajar desde el exterior, cuando nuestros deseos no nacen espontáneamente del interior. Afortunadamente entre el cuerpo y el alma existe un lazo orgánico. Su poder es tan grande que puede todo menos revivir lo que está muerto. Piensen en un hombre aparentemente ahogado. Su pulso se ha detenido y está inconsciente. Por medio de movimientos mecánicos, sus pulmones son forzados a tomar y expulsar el aire. Eso hace que la sangre comience a circular, y entonces sus órganos reasumen sus funciones acostumbradas, y así la vida se reanuda en este hombre que estaba prácticamente muerto.

"Empleando medios artificiales, trabajamos sobre el mismo principio. Los medios de ayuda externos estimulan el proceso interior.

"Ahora les mostraré cómo aplicar estos medios auxiliares.

Tortsov se sentó frente a mí y me pidió que escogiera un objeto, con sus bases imaginativas apropiadas, y que se las transmitiera a él. Permitía el empleo de palabras, gestos y expresiones faciales.

Esto tomó un largo tiempo hasta que finalmente entendí lo que él quería y logré la comunicación con él. Pero él me tuvo por algún tiempo observando y acostumbrándome a las sensaciones físicas adjuntas. Cuando hube dominado el ejercicio restringió, uno después de otro, mis medios de expresión, palabras, gestos y demás, hasta que me vi obligado a mantener mi comunión con él exclusivamente por medio de la irradiación.

Después de eso tuve que repetir el proceso de un modo puramente mecánico y físico sin permitir que ningún sentimiento tomara parte en ello. Me llevó tiempo separar uno de otro, y cuando lo logré él preguntó cómo me sentía.

—Como una bomba que no tuviera más que aire —dije—. Sentí las corrientes exteriores, principalmente a través de mis ojos, y quizá en la parte del lado de mi cuerpo hacia usted.

—Entonces continúe haciendo fluir esa corriente de un modo puramente físico y mecánico, tanto tiempo como le sea posible —ordenó.

No fue mucho después que me rendí a lo que llamé un procedimiento perfectamente "sin sentido".

—¿Entonces por qué no puso algún sentido en ello? —preguntó—. ¿No estaban sus sentimientos clamando por venir en su ayuda, y su memoria emocional sugiriéndole alguna experiencia que pudiera emplear como material para la corriente que usted estaba enviándome?

—Desde luego si hubiera estado obligado a continuar este ejercicio mecánico, me habría sido difícil no emplear algo que motivara mi acción. Me hacía falta alguna base para ello.

—¿Por qué no transmite lo que siente en este preciso momento, desaliento, desamparo, o encuentra alguna otra sensación? —sugirió Tortsov.

Traté de transmitirle mi enojo, mi exasperación contra él. Mis ojos parecían decir:

—Déjeme solo, ¡por favor! ¿Por qué insiste? ¿Por qué me atormenta?

—¿Cómo se siente ahora? —preguntó Tortsov.

—Esta vez, como si la bomba tuviera algo más que aire.

—Así es que su irradiación física, su transmisión de rayos, *sin sentido,* adquirió un significado, un propósito, después de *todo.*

Luego, continuó con ejercicios basados en la recepción de rayos. Era el procedimiento inverso, y describiré sólo un nuevo punto: antes de que pudiera absorber nada proveniente de él, tenía que sentir yo expresar, por medio de los ojos, lo que quería que yo obtuviera de él. Esto requirió una acuciosa búsqueda, sintiendo cómo me adentraba en su ánimo y estableciendo cierto contacto con éste.

—No es tan sencillo de hacer por medios técnicos lo que es natural e intuitivo en la vida ordinaria —precisó Tortsov—. No obstante, puedo darle un consuelo: que cuando usted está en escena actuando su parte, este proceso se realiza mucho más fácilmente que en un ejercicio hecho en un salón de clases.

"La razón de esto es que para nuestro propósito actual ustedes tienen que recoger, que acumular poco a poco algún material accidental para usarlo, en tanto que en escena todas sus circunstancias dadas han sido preparadas previamente, fijados sus objetivos, sus emociones maduradas y listas para salir a la superficie a una señal. Todo lo que necesitan ustedes, entonces, es un ligero estímulo, y los sentimientos preparados para su papel brotarán en continua y espontánea corriente.

"Cuando ustedes hacen un sifón para vaciar el agua de un recipiente, succionan el agua una vez, y luego sale por sí sola. Lo mismo sucede con ustedes: den la señal, abran el camino y sus rayos y sus corrientes fluirán.

Cuando se le preguntó sobre la manera de desarrrollar esta habilidad por medio de ejercicios, dijo:

—Hay dos tipos de ejercicios, que hemos estado haciendo:

"El primero enseña a estimular un sentimiento que ustedes transmiten a otra persona. Al hacerlo, ustedes notan, perciben las sensaciones físicas que acompañan al hecho. De manera semejante aprenden ustedes a reconocer la sensación de absorber, de asimilar sentimientos de otros.

"El segundo consiste en un esfuerzo por sentir las meras sensaciones físicas de exteriorizar y absorber sentimientos, sin la experiencia emocional que los acompaña. Para esto, es imperativo disponer de un gran poder para concentrar la atención. De otra manera, pueden ustedes, fácilmente, confundir estas sensaciones físicas con contracciones musculares ordinarias. Si esto ocurre, escojan algún sentimiento interno que deseen irradiar, transmitir. Pero sobre todo, eviten la violencia y la contorsión física. La radiación y la absorción de emociones debe tener lugar de una manera fácil y libre, natural y sin ninguna pérdida de energía.

"Pero no hagan estos ejercicios solos, o con una persona imaginaria. Hagan uso siempre de un objeto vivo, que esté realmente a su alcance, y deseando cambiar sentimientos con ustedes. La comunión debe ser mutua. Tampoco intenten hacer estos ejercicios sino bajo la supervisión de mi asistente. Necesitan ustedes de su experiencia para preservarlos de obrar equivocadamente y del peligro de confundir la tensión con el proceso correcto.

—¡Qué difícil parece! —exclamé.

—¿Difícil hacer algo que es normal y natural? —opuso Tortsov—. Se equivoca. Todo lo que sea normal puede ser hecho

fácilmente. Es mucho más difícil hacer lo que es contrario a la Naturaleza. Estudie sus leyes, y no intente nada que no siendo natural, las contraríe.

"Todas las primeras etapas de nuestra labor les parecieron difíciles: el relajamiento de los músculos, la concentración de la atención, y el resto, y sin embargo, ahora han llegado a ser para ustedes una segunda naturaleza.

"Deben sentirse satisfechos de haber enriquecido su dotación, su equipo técnico con esta importante ganancia: el estímulo a la comunión.

CAPITULO XI

Adaptación

1

La primera sugestión que hizo el Director, después de haber visto un gran cartel: ADAPTACION, que su asistente había colocado, fue para Vanya. Le propuso este problema:

—Usted quiere ir a alguna parte. El tren sale a las dos en punto, y es ya la una. ¿Cómo va a arreglárselas para escabullirse antes de que las clases terminen? Su dificultad estará en la necesidad de engañar no sólo a mí sino también a todos sus compañeros. ¿Cómo lo hará usted?

Yo sugerí que él fingiera estar triste, pensativo, deprimido o enfermo. Entonces, todos le preguntarían: "¿Qué te pasa?" Esto le daría oportunidad de urdir algún cuento a modo de obligarnos a creer que estaba realmente enfermo, y se le dejaría ir a casa.

—¡Eso es! —exclamó Vanya jubiloso, y procedió a hacer toda una serie de expresiones grotescas. Pero antes de que terminara de brincar y hacer cabriolas, tropezó, y lanzó un grito de dolor. Se quedó parado, como clavado al piso, con una pierna levantada y un gesto de sufrimiento agudo en la cara.

Al principio creí que nos estaba embromando y que esto era parte de su trama. Pero evidentemente padecía un dolor tan fuerte que le creí, y me dispuse a ir a ayudarle, cuando me asaltó una ligera duda, porque por un brevísimo instante sorprendí un guiño en sus ojos. Así que permanecí con el Director mientras los demás iban a auxiliarle. Se rehusó a que ninguno le tocara la pierna; trató de apoyarla para caminar, pero el dolor le hizo gritar en tal forma que Tortsov y yo nos miramos el uno al otro como diciéndonos: ¿es de verdad o es broma? Vanya fue sacado del escenario con grandes trabajos, sosteniéndole por las axilas mientras él caminaba sólo con su pierna sana.

De pronto, Vanya se soltó danzando a toda prisa, y estalló en risas.

—¡Fue magnífico! ¡Realmente llegué a sentirlo! —exclamó.

Fue premiado con una ovación, y una vez más quedé convencido de sus aptitudes.

—¿Saben ustedes por qué le aplaudieron? —preguntó el Director—. Pues porque encontró la debida *adaptación* a las circunstancias que se le plantearon, y llevó a cabo con éxito su plan.

"Emplearemos en adelante, esta palabra: *adaptación*, para significar *los medios humanos externos e internos que la gente emplea para ajustarse a sí mismos unos a otros en una variedad de relaciones, y también como ayuda para conseguir o realizar un objeto.*

Explicó más ampliamente lo que quería decir por ajustarse o conformarse uno mismo a un problema.

—Es lo que Vanya acaba de hacer. Para salir temprano de clases hizo uso de un truco, planeó una treta que le ayudara a resolver la situación en que se hallaba.

—Entonces, ¿adaptación significa engaño, superchería? —preguntó Grisha.

—En cierta forma, sí; en otra, es una expresión vívida de sentimientos internos o pensamientos, y en una tercera, puede llamar la atención de la persona con la cual usted desea estar en contacto; cuarta: puede preparar a su compañero, poniéndole en un estado tal que responda a usted; quinta: puede trasmitir ciertos invisibles mensajes, que pueden ser solamente sentidos y no expresados en palabras. Y podría yo mencionarle muchas otras posibles funciones cuya variedad y alcance son infinitos.

"Tomen este ejemplo:

"Supóngase que usted, Kostya, mantiene una alta posición y que yo tengo que pedirle un favor. Necesito ganarme su interés para obtener su apoyo. Pero yo no le conozco a usted en absoluto. ¿Cómo puedo hacer para destacarme a mí mismo de los otros que pretenden también ser ayudados por usted?

"Debo asegurar su atención y también controlarla. ¿Cómo puedo reforzar y lograr lo más de un ligero contacto entre nosotros? ¿Cómo influenciarle para que tome una actitud favorable hacia mí? ¿Cómo alcanzar su espíritu, sus sentimientos, su atención, su imaginación? ¿Cómo tocar el punto más sensible de tan influyente persona?

"Si tan sólo pudiera yo poner ante sus ojos un cuadro que de alguna forma se aproximara a la espantosa realidad de mis circunstancias, estoy seguro de que despertaría su interés. Me miraría con mayor solicitud, se conmovería. Pero para alcanzar esto debo penetrar en el ser mismo de otra persona, sentir su vida, y adaptarme yo mismo a ello.

"A lo que tendemos, primeramente, al hacer uso de estos medios, es a expresar nuestros estados, de ánimo y sentimental,

en un más alto grado. Hay, sin embargo, en contraste, circunstancias en las cuales empleamos aquéllos para esconder, para encubrir nuestras sensaciones. Por ejemplo, una persona susceptible y orgullosa que trata de aparecer amigable escondiendo sus heridos sentimientos. O un fiscal que disimula, que encubre sus intenciones de la manera más hábil posible, con subterfugios diversos a fin de no descubrir su verdadero objeto en el examen e interrogatorio hecho a un criminal.

"Tenemos que recurrir a métodos de adaptación en todas las formas de comunión, aun con nosotros mismos, porque debemos, necesariamente, hacer concesiones para el estado de ánimo en que estamos en un momento dado.

—Pero después de todo —arguyó Grisha—, las palabras se han hecho para expresar todas estas cosas.

—¿Supone usted que esas palabras agotan todos los más finos matices de las emociones que experimenta? ¡No! Cuando estamos en comunión con otro, las palabras no bastan. Y si queremos infundir vida en ellas, debemos producir sentimientos: éstos llenarán los vacíos que dejan las palabras, acabarán de expresar lo que ha quedado sin decirse.

—Entonces, mientras más medios de expresión se usen, ¿mayormente intensa y completa será la comunión con otra persona? —sugirió alguien.

—No es cuestión de cantidad sino de calidad —explicó el Director.

Pregunté qué calidades eran las más adecuadas para la escena.

—Hay muchos tipos de ellas —fue su respuesta—. Cada actor tiene sus propios atributos especiales. Son natos en él, y derivan de diferentes fuentes, siendo también distintos en valor. Hombres, mujeres, viejos, niños, fatuos, modestos, iracundos, amables, irritables y tranquilos; todos tienen su propio tipo. Cada cambio de circunstancias, de ambiente, lugar de acción, y tiempo, traen consigo el correspondiente ajuste. Usted se adapta a sí mismo de manera diferente a la caída de la noche, a solas, que como lo hace a la luz del día y en público. Cuando ustedes llegan a un país extraño, encuentran medios de adaptación de acuerdo con las circunstancias que les rodean.

"Cada sentimiento que expresan, según el modo de expresarlo, requiere una forma intangible de ajuste, de adaptación completamente suya. Todos los tipos de comunicación, por ejemplo, la comunicación dentro de un grupo con un objeto imaginario, presente o ausente, requieren ajustes peculiares a cada uno. Hacemos uso de nuestros cinco sentidos y de todos los elementos que conforman nuestro ser externa e internamente, para comunicarnos. Enviamos rayos y los recibimos, empleamos nuestros ojos, la expresión facial, la voz y la entonación,

nuestras manos y dedos, nuestro cuerpo entero, y en cada caso hacemos los ajustes correspondientes y necesarios.

"Ustedes verán actores que están dotados de magníficos poderes de expresión en todas las fases de la emoción humana, y cuyos medios para exteriorizarla son buenos y justos. No obstante, pueden ser capaces de trasmitir esto sólo a un pequeño grupo de gente, durante la intimidad de los ensayos. Cuando la obra está en marcha y sus medios deben aumentar en vivacidad, palidecen y no pueden llegar más allá de las candilejas en una forma teatral suficientemente efectiva.

"Hay otros actores que poseen el poder de hacer ajustes vívidos, intensos, pero escasos. Y por carecer de variedad, el efecto de estos pierde fuerza y agudeza.

"Finalmente, hay actores a los cuales la naturaleza ha tratado mal, dotándoles de capacidades de adaptación monótonas y faltas de color aunque correctas. Estos no pueden nunca alcanzar un puesto de primera línea en su profesión.

"Si la gente, en los caminos ordinarios de la vida, necesita y hace uso de una gran variedad de adaptaciones, los actores necesitamos, en correspondencia, un número mayor de aquélla en razón de que debemos estar constantemente en contacto uno con otro, y de ahí también que estemos, sin cesar, ajustándonos a nosotros mismos. En todos los ejemplos que les he dado, la calidad de adaptación juega una parte importante: vivacidad o animación, colorido, determinación, delicadeza, matiz, finura, gusto.

"Lo que Vanya hizo para nosotros alcanzó un punto de intensidad y atrevimiento. Pero hay otros medios de adaptación. Ahora, déjenme ver; ustedes: Sonya, Grisha y Vassili, suban al escenario y actúen para mí el ejercicio del dinero quemado.

Sonya se levantó de manera más bien indolente, con una expresión lánguida en la cara y evidentemente en espera de que los dos compañeros siguieran su ejemplo. Pero ellos permanecieron sentados. Siguió un embarazoso silencio.

—¿Qué es lo que pasa? —preguntó Tortsov.

Nadie contestó, y Tortsov esperó pacientemente. Al cabo, Sonya no pudo soportar más el silencio, y se decidió a hablar. Para suavizar sus reparos echó mano de algunos recursos muy femeninos, porque, naturalmente, sabía que estos generalmente producen efecto en los hombres. Bajó los ojos y se quedó frotando la plaquita numerada de la butaca que tenía enfrente, para disimular sus sentimientos. Durante un largo rato no pudo articular palabra; y para esconder su sonrojo se cubrió la cara con un pañuelo, y se volvió.

La pausa pareció interminable: para llenarla y aliviar la confusión producida por aquella situación, y también para dar un toque de humorismo, forzó una sonrisa melancólica.

—¡Estamos tan cansados de hacerlo! De veras —tartamudeó—. Yo... no sé cómo decírselo pero... por favor ¡dénos usted otro ejercicio, y actuaremos!

—¡Bravo! ¡De acuerdo! Y ahora, no tiene que hacer ese ejercicio porque ya me ha dado usted lo que yo quería —exclamó el Director.

—¿Qué fue lo que Sonya hizo? —preguntamos.

—Mientras Vanya nos hizo una demostración de una adaptación ardiente y violenta, la de Sonya fue más exquisita, más fina y contuvo elementos internos y externos. Ella, muy pacientemente, hizo uso de toda la gama de su capacidad y poder de persuasión para lograr que yo la tuviese lástima. Hizo empleo efectivo de su resentimiento y de sus lágrimas. Y siempre que pudo, puso un toque de coquetería a fin de alcanzar su objetivo. Se mantuvo reajustándose a sí misma, para hacerme sentir y aceptar todos los matices de las cambiantes emociones que experimentaba. Si con una no tenía éxito, intentaba otra y una tercera, esperando encontrar el modo más convincente de penetrar en el corazón del problema.

"Ustedes deben aprender a adaptarse por sí mismos a las circunstancias, al tiempo y a cada persona individualmente. Si ustedes se ven llamados a tratar con una persona estúpida, deben ajustarse a su mentalidad y encontrar los medios más simples con los cuales alcanzar su mente y su comprensión. Pero si la persona en cuestión es perspicaz, ustedes deben proceder con mayor cautela y emplear medios sutiles a fin de que aquélla no pueda ver a través de la doble intención de ustedes.

"Para probarles cuán importantes son estos ajustes en nuestra labor creativa, añadiré que muchos actores de capacidad emotiva limitada logran producir mayores efectos por medio de sus vivos poderes de adaptación que aquellos que sienten más profunda y fuertemente y que, no obstante, no pueden trasmitir sus emociones sino de una manera pálida y desmayada.

2

—Vanya —ordenó el Director— suba al escenario conmigo, y actúe una variación de lo que hizo la última vez.

Nuestro vivaz amigo se adelantó con aire jactancioso, y Tortsov le siguió, calmado, lentamente, diciéndonos en voz baja al pasar: "¡Fíjense cómo voy a traerle!" y añadió en voz alta:

—Así que usted quiere salir temprano de la escuela. Ese

es su principal, su fundamental objetivo. Pues déjeme ver cómo lo consigue.

Se sentó cerca de una mesa, sacó de su bolsillo una carta, y se dio a su lectura absorbiéndose en ella. Vanya quedó de pie, cerca, con toda su atención concentrada en encontrar el modo más ingenioso posible de engañarle.

Intentó las más variadas posturas y movimientos, pero Tortsov, como si lo hiciera de propósito, no le prestaba la menor atención. Vanya era infatigable en sus esfuerzos. Y por un largo rato se sentó inmóvil, con una expresión agónica en la cara. Si Tortsov simplemente le hubiese mirado, se hubiera compadecido de él. De pronto, Vanya se levantó y se precipitó a los laterales, entre bastidores. En un momento más regresó, caminando con el paso inseguro de un inválido, y limpiándose la frente como si un sudor frío la humedeciera. Se sentó pesadamente cerca de Tortsov, quien continuó ignorándolo. Pero Vanya actuaba con toda verdad, y nosotros respondíamos aprobando lo que hacía.

Después, Vanya casi desfalleció de fatiga: resbaló, cayendo de su silla al suelo, y nosotros nos reímos de sus exageraciones. Pero el Director permaneció inconmovible.

Vanya imaginó e hizo más cosas para hacernos reír todavía más. Tortsov seguía silencioso y sin hacerle caso. Mientras más exageraba Vanya, más ruidosamente nos reíamos. Nuestro regocijo le animó a pensar en más y más cosas que hacer, hasta que al final puede decirse que rugíamos.

Y esto era precisamente lo que Tortsov había estado esperando.

—¿Se dan cuenta de lo que ha pasado? —nos preguntó tan pronto como pudo aquietarnos—. El objetivo central de Vanya era salir antes de la hora. Todas sus acciones, palabras, y esfuerzos para parecer enfermo y para ganarse mi simpatía y mi atención, eran medios que él empleaba para lograr ese propósito principal suyo. Al principio, cuanto hizo se conformaba a ese mismo propósito. Pero ¡ay! Tan pronto como les oyó reír a ustedes, cambió totalmente de dirección, y empezó a adaptar sus acciones, no a mí que no le prestaba ninguna atención, sino a ustedes, que le celebraban su habilidad y destreza.

"Su objetivo se transformó en cómo divertir a los espectadores. ¿Qué bases pudo encontrar para ello? ¿Dónde buscaría su trama? ¿Y cómo podría creer en ella y vivirla? Su único móvil debía ser teatral: he aquí por qué se equivocó.

"En este punto, sus medios se volvieron falsos por ser usados no en su propio carácter de auxiliares, sino en razón de sí mismos. Esta clase de actuación incorrecta es vista con frecuencia en escena. Conozco un cierto número de actores capaces de hacer brillantes ajustes y que, no obstante, emplean

estos medios para entretener a su público mejor que transmitir o proyectar sus emociones. Convierten sus poderes de adaptación, justamente como Vanya hizo, en solos de vodevil o de revista. El éxito de estas entidades separadas les trastorna. Y están dispuestos a sacrificar su papel, como un todo, a la satisfacción de obtener una salva de aplausos o una explosión de risa. Muy a menudo estos particulares momentos no tienen nada que ver con la obra. Y naturalmente, en estas circunstancias, estos ajustes o adaptaciones pierden toda su significación.

"Vean ustedes, pues, que puede haber en ello una peligrosa tentación para el actor. Hay papeles enteros llenos de oportunidades de adaptaciones que pueden ser impropias. Tomen, por ejemplo, el del viejo Mamayev en "Bastante estupidez en Todo Hombre Sabio" la obra de Ostrovski: por no tener en qué ocuparse, pasa el tiempo dando consejos a todo aquél que puede. No es fácil tener que apegarse a un solo objetivo en el curso de una obra de cinco actos: predicar y predicar a otros y comunicarles constantemente los mismos pensamientos y sentimientos. En estas circunstancias es en extremo fácil caer en la monotonía. Para evitarlo, muchos actores, actuando esta parte, concentran sus esfuerzos en toda clase de adaptaciones y variantes de la idea principal de predicar y aconsejar a los demás. Esta infinita variedad de ajustes es, desde luego, estimable, pero puede ser perjudicial si el énfasis se pone en las variaciones más bien que en el objetivo.

"Si ustedes estudian la labor interna de la mente de un actor, encontrarán que lo que pasa es que en lugar de decirse a sí mismo: "Tengo que dirigirme a tal o cual objetivo por medio de un tono severo, riguroso", lo que en realidad dice es: "Quiero ser estricto, severo" pero, como ustedes saben, no deben ser estrictos ni rigurosos, ni ninguna otra cosa, solamente en razón de ello mismo.

"Si así lo hicieran, sus verdaderos sentimientos y acciones desaparecerían para ser reemplazados por otros artificiales, teatrales. Esto es totalmente característico de actores que en presencia de las personas con las que tienen que comunicarse al actuar según la obra, buscan otro objeto para su atención, del otro lado de las candilejas, y proceden a ajustarse a tal objeto. Su comunicación externa puede parecer que se establece con las personas en el escenario, pero su verdadera adaptación está hecha para los espectadores.

"Supóngase que usted vive en el último piso de una casa y que al otro lado de la ancha calle vive la persona objeto de su afecto. ¿Cómo podrá usted hablarle de su amor? Puede enviarle besos, llevarse la mano al corazón; puede aparecer extasiado, triste o melancólico. Puede emplear gestos y ademanes para preguntarle si puede verla o visitarla. Todos estos

ajustes a su problema deben expresarse con intensidad y colorido; de otra manera nunca alcanzarán a cruzar el espacio intermedio.

"He aquí que se presenta una ocasión excepcionalmente favorable: no hay nadie, ni un alma en la calle. Ella está sola, en su ventana; en todas las otras, las persianas están bajadas. No hay nada que le impida llamarla. La voz debe ser lanzada como un puente que salva la distancia.

"La vez siguiente, la encuentra paseando a lo largo de la calle, del brazo de su madre. ¿Cómo aprovechar este encuentro cercano, al paso, para susurrar una palabra, quizás para rogarle que acuda a una cita? Para obrar de acuerdo con las circunstancias del encuentro se necesita algún expresivo pero apenas perceptible ademán, o quizás sólo una seña con los ojos. Y si se emplean las palabras, éstas deben ser apenas audibles.

"Usted se dispone a actuar, cuando de pronto ve a su rival al otro lado de la calle, y le embarga el deseo de mostrarle que usted es el afortunado; se olvida de la mamá y grita palabras amorosas a pleno pulmón.

"La mayoría de los actores hacen constantemente, e impunemente, lo que juzgaríamos inexplicablemente absurdo en un ser humano ordinario. Allí están, al lado mismo de sus compañeros de escena, y sin embargo ajustan su total expresión facial, sus ademanes y acciones, su voz, a la distancia, no entre ellos y los otros actores, sino entre ellos y alguien que se haya sentado en la última fila de las lunetas".

—Pero yo debo considerar al pobre diablo que no puede pagarse un asiento en las primeras filas, donde puede oír y enterarse de todo —intervino Grisha.

—Su primer deber —respondió Tortsov— es adaptarse al compañero en escena. En cuanto a la pobre gente de las últimas filas, tenemos una manera especial de alcanzarlas. Tenemos voces debidamente colocadas y empleamos bien preparados métodos de pronunciar las vocales y las consonantes. Con la debida dicción usted puede hablar tan suavemente como si estuviera en un cuarto reducido, y esa pobre gente le oirá mejor que si usted grita, especialmente si ha despertado en ellos un previo interés en lo que está diciendo y los ha hecho penetrar el significado interno de sus líneas. Si usted grita disparatadamente sus palabras íntimas, las que debe expresar, comunicar en un tono suave, perderán todo su valor y significación y los espectadores no estarán dispuestos a atender más allá de ellas.

—Sin embargo, el espectador tiene que enterarse de lo que está sucediendo —insistió Grisha.

—Para ese propósito, justamente, hacemos uso de una sostenida, clara y definida, coherente y lógica acción. Eso es lo que hace al espectador entender lo que está pasando. Pero si los actores van a contradecir sus propios sentimientos íntimos por medio de gesticulaciones y posturas que pueden ser atractivas pero no emotivas con verdad, entonces el público se cansará de seguirlos, porque no existe una relación vital ni con los espectadores ni con los personajes de la obra, y aquellos llegan a fastidiarse fácilmente de la repetición. Digo todo esto como una explicación a que la escena, con toda la publicidad de que se acompaña, tiende a alejar al actor de la natural y humana adaptación a las situaciones. y le tienta con los modos meramente convencionales, teatrales. Estas son las formas que, precisamente, debemos combatir con todos los medios a nuestro alcance hasta que hayamos logrado expulsarlas del teatro.

3

Tortsov principió hoy sus explicaciones estableciendo que: *Las adaptaciones se hacen consciente e inconscientemente.*

—He aquí un ejemplo que ilustra el ajuste intuitivo como una expresión de dolor extremo. En "Mi Vida en el Arte" hay un relato de cómo una madre recibió la noticia de la muerte de su hijo. En los primeros momentos, no expresó nada, sino que empezó a vestirse a toda prisa. Luego se lanzó a la calle gritando "¡Socorro!"

"Un ajuste de esta clase no puede ser reproducido ni intelectualmente ni con el auxilio de ninguna técnica. Es creado natural y espontáneamente, inconscientemente, en el preciso momento en que las emociones alcanzan su altura. Sin embargo este tipo, tan directo, vívido y convincente, representa el método efectivo que necesitamos y es solamente por tales medios que creamos y trasmitimos, que proyectamos a un público de miles de seres todos los más finos y apenas perceptibles matices del sentimiento. Pero para tales experiencias el único medio de acceso y aproximación es la intuición, el subconsciente.

"¡De qué manera destaca la expresión de tales sentimientos en escena! ¡Qué imborrable impresión hacen en el recuerdo de los espectadores!

—¿En qué radica su poder?

—En su irresistible *carácter de imprevistos.*

"Si ustedes siguen en un papel a un actor paso a paso, pueden esperar de él, en un cierto momento importante, que dirá sus líneas en un tono de voz alto, definido, serio. Pero supongan que en lugar de ello, de manera por completo inesperada, emplea un › suave, ligero, como un modo original de hacer su parte. ...emento de sorpresa es tan efectivo que ustedes quedan persuadidos de que este nuevo modo es el único po-

sible de actuar ese momento. Se dicen a sí mismos: "¿Cómo es que nunca pensé en eso o imaginé que esas líneas fueran tan significativas?" Quedan sorprendidos y encantados por esta imprevista adaptación hecha por el actor.

"Nuestro subconsciente tiene su lógica propia. Y ya que encontramos que las adaptaciones subconscientes son tan necesarias a nuestro arte, continuaré tratando de ellas con mayor detalle.

"Las más intensas y vívidas, eficaces y convincentes adaptaciones son producto de ese artista hacedor de maravillas: la naturaleza. Son, casi completamente, de origen subconsciente. Y encontramos que los más grandes artistas hacen uso de ellas. No obstante, aun estos seres excepcionales no pueden producirlas en cualquier momento dado: vienen solamente en momentos de inspiración. En otras ocasiones, las adaptaciones son subconscientes sólo en parte. Tomen en consideración el hecho de que, en tanto permanecemos en escena, estamos en contacto continuo, sin término, unos con otros, por lo que nuestros ajustes de uno a otro deben ser también constantes. Entonces, piensen en cuántas acciones y movimientos significa esto, y calculen qué proporción de momentos subconscientes pueden incluir aquellos!

Después de una pausa, el Director continuó:

—No es sólo cuando estamos interesados en un constante intercambio de pensamientos y sentimientos y ajustes, que el subconsciente entra en el cuadro. Viene en nuestra ayuda también en otras ocasiones. Comprobémoslo por nosotros mismos. Sugiero que durante cinco minutos no hablen ustedes de nada ni hagan nada.

Pasado este período de silencio, Tortsov interrogó a cada estudiante sobre qué fue lo que pasó en su interior, en qué estuvo pensando o qué sentimientos había experimentado durante aquel tiempo.

Alguien dijo que por alguna razón había recordado de pronto su medicina.

—¿Qué tiene eso que ver con nuestra lección? —preguntó Tortsov.

—¿Nada que yo sepa?

—Tal vez usted sintió algún dolor y eso le hizo acordarse de su medicina —siguió aquél.

—No, no he sentido ningún dolor.

—¿Cómo le vino esa idea a la cabeza?

No hubo respuesta.

Una de las discípulas había estado pensando en un par de tijeras.

—¿Qué relación tenían con lo que estamos haciendo? —preguntó Tortsov.

—No puedo pensar en ninguna.

—Quizás usted notó algún defecto en su vestido, decidió componerlo, y eso trajo a su mente las tijeras.

—No. Mi vestido está bien. Pero dejé mis tijeras en una caja con algunas cintas, y metí la caja en mi baúl, cerrándolo. De pronto la idea me asaltó, y espero no se me olvide dónde las puse.

—Entonces ¿usted pensó en las tijeras, y hasta después no razonó por qué le había ocurrido?

—Sí, primero pensé en las tijeras.

—¿Pero todavía no sabe de dónde le vino la idea en primer lugar?

Prosiguiendo sus investigaciones, Tortsov encontró que Vassili, durante la pausa de silencio, había estado pensando en una piña, y que se le había ocurrido que la superficie escamosa de la fruta y sus puntiagudas hojas la asemejaban a cierto tipo de palmeras.

—¿Qué fue lo que puso una piña en el fondo de su mente? ¿Ha comido alguna recientemente?

—No.

—¿De dónde sacaron ustedes tales pensamientos sobre medicinas, tijeras y piñas?

Cuando admitimos que no lo sabíamos, el Director dijo:

—Todas esas cosas vinieron del subconsciente, son como estrellas errantes.

Después de un momento de reflexión, se volvió a Vassili y dijo:

—Todavía no entiendo por qué, cuando usted nos hablaba de esa piña, se mantuvo retorciéndose en tan extrañas posturas. No añadían nada a su dicho sobre las piñas y las palmeras. Expresaban algo más. ¿Qué era eso? ¿Qué había detrás de la mirada intensamente reflexiva de sus ojos y la apariencia sombría de su cara? ¿Cuál era el significado del trazo que hizo usted con sus dedos en el aire? ¿Por qué nos miró tan significativamente a todos, uno después de otro, y luego se encogió de hombros? ¿Qué relación tiene todo esto con la piña?

—¿Dice usted que yo hice todo eso? —preguntó Vassili.

—Ciertamente, y quiero saber qué quería usted significar con ello.

—Debe haber sido asombro —insinuó Vassili.

—¿Asombro de qué? ¿De los milagros de la Naturaleza?

—Quizás.

—¿Entonces esos fueron los ajustes a la idea sugerida por su mente?

Pero Vassili permaneció callado.

—¿Puede ser que su mente, que es inteligente en verdad, pudiera sugerirle tales absurdos? —dijo Tortsov—. ¿O eran sus

sentimientos? En ese caso, ¿dio usted forma externa física a la sugestión hecha por su subconsciente? En cualquier caso, lo mismo cuando tuvo usted la idea de la piña que cuando se ajustó a tal idea, cruzó usted esa desconocida región del subconsciente.

—"De un estímulo u otro, una idea le viene a la cabeza; y en ese instante cruza el subconsciente. En seguida usted considera esa idea, y más tarde, cuando tanto la idea como sus pensamientos acerca de ella son puestos en forma física tangible, usted pasa otra vez, por un lapso infinitesimal de tiempo, a través del subconsciente. Cada vez que usted hace eso, sus ajustes, en todo o en parte, absorben algo esencial de aquél.

"En todo proceso de intercomunicación, necesariamente quedan involucrados ajustes en los que tanto el subconsciente como la intuición juegan una gran parte si no la principal. Y en el teatro su influencia aumenta considerablemente.

"Yo no sé lo que la ciencia dice a este respecto. Lo único que puedo participar a ustedes es lo que he sentido y observado en mí mismo. Después de una prolongada investigación, puedo ahora afirmar que en la vida ordinaria no encuentro ningún ajuste sin algún elemento, por ínfimo que sea, del subconsciente en él. Por otra parte, en la escena, donde uno podría suponer que preponderan los ajustes subconscientes intuitivos, encuentro constantemente adaptaciones por completo conscientes. Son los sellos de goma de los actores. Ustedes los encuentran en todos los papeles que han sido gastados hasta lo último. Cada gesto o ademán es consciente en un grado extremo.

—¿Entonces podemos concluir que usted no está a favor de los ajustes conscientes en escena? —pregunté.

—No de aquellos que acabo de mencionar y que no llegan a ser otra cosa más que patrones, calcos. Sin embargo, debo admitir que no desconozco el carácter consciente de ciertos ajustes cuando han sido sugeridos por fuentes extrañas, por el director, por otros actores, o por amigos, que ofrecen consejos pedidos o no pedidos. Tales adaptaciones deben ser empleadas con la mayor prudencia y cuidado.

"Nunca las acepten en la forma en que se las presentan. No se permitan a sí mismos copiarlas simplemente. Deben adaptarlas a sus propias necesidades, hacerlas algo propio, en realidad parte de sí mismos. Lograr esto significa emprender una larga tarea que implica un nuevo juego entero de circunstancias dadas y estímulos.

"Acerca de esas adaptaciones ustedes deben conducirse como hace un actor que observa en la vida real alguna característica típica que desee incorporar a un papel. Si es la copia tan sólo, caerá en el error de una actuación superficial y rutinaria.

—¿Qué otros tipos de adaptación existen? —pregunté.

—Ajustes *mecánicos o motores* —contestó Tortsov.

—¿Se refiere usted a... patrones?

—No; no hablo de ellos, que deben ser eliminados. Los ajustes *motores* son subconscientes, semiconscientes y conscientes de origen. Son normales, naturales, humanas adaptaciones que llegan al punto de ser puramente mecánicas de condición.

"Se lo aclararé con un ejemplo: Supongamos que interpretando un cierto personaje usted hace uso de ajustes reales, humanos, en su relación con otros en escena. No obstante, una gran parte de esos ajustes deriva del personaje que usted encarna y no directamente de usted mismo. Esas adaptaciones suplementarias han aparecido espontáneamente, involuntaria e inconscientemente. Pero el Director se las ha señalado; después de lo cual usted no las ignora. Sabe de ellas y se han vuelto conscientes y habituales. Se han hecho ya carne y sangre del personaje que interpreta, cada vez que usted vive la parte. Finalmente, estos ajustes suplementarios se convierten en actividades motoras.

—¿Entonces son clichés? —preguntó alguien.

—No. Repito: una parte de actuación estereotipada es convencional, falsa y sin vida. Su origen es la rutina teatral. No transmite ni sentimientos, ni pensamientos ni ninguna imagen característica de los seres humanos. Los ajustes motores, por el contrario, eran intuitivos originalmente, pero se han vuelto mecánicos sin detrimento de su carácter de naturalidad. Y por conservarse siendo humanos y mecánicos, son precisamente la antítesis de los llamados sellos de goma.

4

—El paso siguiente es la cuestión de cuáles *medios técnicos* podemos emplear para estimular las adaptaciones —anunció el Director tan pronto como entró hoy a la clase. Luego, procedió a trazar un plan de trabajo para la lección.

"Comenzaré con las *adaptaciones intuitivas.*

"No hay *acceso directo* a nuestro subconsciente, por tanto hacemos uso de diferentes estímulos que inducen un proceso de vivencia de la parte, que a su vez, inevitablemente, crea una interrelación y ajustes conscientes o inconscientes: ése es el acceso indirecto.

"¿Qué más, preguntarán ustedes, podemos alcanzar en esa región dentro de la cual nuestra conciencia no puede penetrar? Abstenernos de interferir con la naturaleza y evitar contravenir sus leyes. Siempre que podemos ponernos en un esta-

do descansado y completamente natural, dentro de nosotros brota una corriente de creación que ciega con su brillo a nuestro público.

"Tratándose de *ajustes semiconscientes* las condiciones cambian. Aquí, hacemos algún uso de nuestra psico-técnica. Y digo "algún" porque aun aquí nuestras posibilidades están restringidas.

"Tengo una sugestión práctica para hacerles, y creo que puedo explicarlo mejor por medio de un ejemplo: Se acuerdan, cuando Sonya me persuadió de que hiciera el ejercicio, ¿cómo repitió una y otra vez las mismas palabras, empleando una gran variedad de adaptaciones? Yo quiero que ustedes hagan lo mismo, a manera de ejercicio, pero sin usar de los mismos ajustes, que ya perdieron su efectividad. Quiero que encuentren otros nuevos, conscientes o no, para reemplazarlos.

Repasamos, completo, nuestro viejo material.

Cuando Tortsov nos reprochó por ser tan monótonos, replicamos quejándonos de que no sabíamos qué material emplear, como base para crear adaptaciones nuevas.

En lugar de contestarnos se volvió a mí diciéndome:

—Usted escribe en taquigrafía. Tome lo que voy a dictar:

"Calma, agitación, buen humor, ironía, burla, irascibilidad, reproche, capricho, desdén, desesperación, amenaza, gozo, bondad, duda, asombro, prevención, determinación..."

Nombró todos estos estados de ánimo y emociones, y muchos más. Luego dijo a Sonya:

—Ponga el dedo en cualquiera de estas palabras de la lista y, no importa cuál sea, úsela como base para una nueva *adaptación*.

Ella hizo como le decía, y la palabra fue: *bondad*.

—Ahora emplee colores frescos en lugar de los viejos —sugirió el Director.

Sonya tuvo éxito al encontrar la motivación apropiada. Pero Leo la eclipsó. Su voz resonante se volvió positivamente untuosa, y su cara regordeta, toda su figura, rebosaba bondad.

Todos nos reímos.

—¿Es esa suficiente prueba para ustedes de la conveniencia de introducir nuevos elementos frescos en un viejo problema? —preguntó Tortsov.

Sonya entonces señaló con el dedo otra palabra de la lista, que esta vez fue: *irascibilidad*. Y con una capacidad para importunar, verdaderamente femenina, se dio a su tarea. Esta vez, fue sobrepasada por Grisha: nadie puede competir con él cuando se trata de firmeza o de obstinación para disputar.

—He aquí una prueba convincente de la eficacia de mi método —dijo Tortsov satisfecho. Luego prosiguió haciendo ejercicios parecidos con todos los demás estudiantes.

"Agreguen a la lista, otras características humanas o estados diversos de ánimo que elijan, y los encontrarán igualmente útiles para proporcionarles colores y matices nuevos para casi todo intercambio de pensamientos y sentimientos. Contrastes fuertes y el elemento de sorpresa, de lo inesperado, son también útiles y provechosos.

"Este método es grandemente efectivo en las situaciones trágicas o dramáticas. Para elevar la impresión hasta un punto particularmente trágico, pueden, de pronto, reír como si dijeran: "¡La manera como el destino me persigue no está muy lejos de ser ridícula!", o bien: "¡En tal grado de desesperación, no puedo llorar, sino sólo reírme!"... Piensen nada más en lo que se requiere de su aparato vocal, físico, facial si se ha de responder a los más finos matices de tales sentimientos subconscientes. ¡Qué flexibilidad de expresión, qué sensibilidad, qué disciplina! Sus poderes de expresión como artistas serán probados hasta el límite por los ajustes que ustedes deben hacer en su relación con los demás actores en la escena. Por esta razón tienen que dar una preparación apropiada a su cuerpo, a su rostro y a su voz. Menciono esto sólo de pasada y porque espero que ello les hará advertir ante todo la necesidad de sus ejercicios de cultura física, danza, esgrima, y colocación de la voz. A su tiempo entraremos más de lleno en el cultivo de los atributos externos de expresión.

Apenas terminada la lección, y cuando Tortsov se levantaba para irse, el telón se corrió de repente y vimos la sala de recibo de María, adornada. Cuando subimos al escenario, encontramos unos carteles en las paredes, que decían:

1) Tiempo y Ritmo internos
2) Caracterización interna
3) Control y fin
4) Disciplina y normas internas
5) Hechizo dramático
6) Lógica y coherencia. (18)

—Hay algunos letreros alrededor —dijo Tortsov— pero, por ahora, mis observaciones sobre ellos deberán ser breves. Son muchos los elementos necesarios en el proceso creativo que todavía no hemos expuesto. Mi problema es: ¿cómo puedo hablar de ellos sin partir de mi método habitual: primero hacerles sentir lo que van aprendiendo por medio de vivos ejemplos prácticos, para llegar después a la teoría? ¿Cómo puedo discutir con ustedes el *tempo-ritmo interno invisible o* la *invisible caracterización interna*? ¿Qué ejemplos puedo darles para ilustrar mis explicaciones en la práctica?

"Me parece que sería más sencillo esperar hasta que nos ocupemos del *ritmo y tempo externos* y la *caracterización*, porque éstos pueden ustedes demostrarlos con *acciones físicas* y al mismo tiempo *experimentarlos interiormente*.

"O, de nuevo: ¿cómo puedo hablar concretamente sobre *control*, cuando ustedes aun no tienen ni una obra ni una parte siquiera que les requieran control sostenido en su presentación? Por la misma razón, ¿cómo puedo hablar de *fin* cuando no tenemos nada a lo cual pudiéramos poner un fin?

"No hay tampoco caso ahora para ocuparse de las *normas*, de la *moral en el arte* o la *disciplina en escena* durante la labor de creación, cuando la mayoría de ustedes nunca se han parado tras de las candilejas excepto en la exhibición de prueba.

"Por último, ¿qué puedo decirles acerca del *hechizo dramático*, cuando todavía no han sentido su poder ni su efecto sobre un público de miles de personas?

"Todo lo que resta de la lista es: *lógica, coherencia*. A este respecto, me parece, ya he hablado a menudo y extensamente. Nuestro programa entero ha estado compenetrado con ello, y lo seguirá estando.

—¿Cuándo es que usted lo ha tratado? —pregunté sorprendido.

—¿Qué quiere usted decir al preguntar "cuándo"? —exclamó Tortsov, asombrado a su vez—. He hablado de ello en cuanta ocasión me ha sido posible. Y hasta he insistido, cuando estudiábamos los *mágicos "si"*, las *circunstancias dadas*, y cuando ustedes planeaban sus *acciones físicas*, y especialmente al establecer sus *objetos para la concentración de la atención*, al escoger *objetivos* derivados de las unidades. Y a cada paso he exigido la más rigurosa *lógica* en su trabajo.

"Lo que ha quedado por decir al respecto será tratado en su lugar, de vez en vez, según adelantemos en nuestro trabajo. Así pues no haré por ahora ninguna exposición en especial. Temo hacerla, en realidad. Tengo miedo de caer en lo filosófico y desviarles así del camino de la demostración práctica.

"Es por eso que meramente he mencionado estos diversos elementos, en razón de completar la lista. Cuando sea oportuno, los trataremos y trabajaremos con ellos de un modo práctico, y con el tiempo estaremos en posibilidad de deducir teorías de ese trabajo.

"Esto nos trae, temporalmente, al final de nuestro estudio de los elementos internos necesarios al proceso creativo en un actor. Añadiré solamente que los elementos de los que hoy hice una lista son tan importantes y necesarios para efectuar y conformar el debido estado espiritual interno como aquellos que ya antes hemos tratado con mayor detalle".

CAPITULO XII

Fuerzas Internas Motrices

1

—Ahora que hemos examinado todos los "elementos", y los métodos de psicotécnica, podemos decir que nuestro instrumento interno está listo. Todo lo que necesitamos es un virtuoso que sepa tocarlo. ¿Quién es ese maestro?

—Nosotros —contestaron varios de los estudiantes.

—¿Quiénes son "nosotros"? ¿Dónde está esa invisible cosa que llamamos "nosotros" para que la encontremos?

—Es nuestra imaginación, la atención, los sentimientos. —Repasamos la lista.

—¡Sentimientos! Eso es lo más importante —exclamó Vanya

—Estoy de acuerdo. Sientan ustedes su parte, y al instante todas sus cuerdas internas armonizarán; su aparato corporal de expresión, por entero, comenzará a funcionar. Así pues hemos hallado el primero y más importante maestro: *sentimientos* —dijo el Director. Y añadió:

"Desgraciadamente no ese fácil de manejar ni de acatar órdenes. Y ya que ustedes no pueden comenzar su trabajo a menos que sus sentimientos funcionen de propio acuerdo, les es necesario recurrir a algún otro maestro. ¿Cuál es ése?

—¡Imaginación! —afirmó Vanya.

—Muy bien. *Imagine* algo y déjeme ver su aparato creador en acción.

—¿Qué imaginaré?

—¿Cómo podría yo saberlo?

—¿Debo tener algún objetivo, alguna suposición...?

—¿De dónde los sacará?

—Su mente se los sugerirá —apuntó Grisha.

—Entonces la mente es el segundo maestro que buscamos. Inicia y dirige la facultad de crear.

—¿Es la imaginación incapaz de ser uno de esos maestros? —pregunté.

—Puede ver usted por sí mismo que necesita ser guiada.

—¿Y la atención? —preguntó Vanya.

—Estudiémosla. ¿Cuáles son sus funciones?

—Facilita la labor de los sentimientos, del intelecto, de la imaginación y de la voluntad —dijeron varios estudiantes.

—La atención es como un reflector —añadí—. Envía sus rayos hacia un objeto escogido y despierta el interés de nuestros pensamientos, sentimientos y deseos por el mismo.

—¿Quién señala ese objeto? —preguntó el Director.

—El intelecto.

—La imaginación.

—Las circunstancias dadas.

—Los objetivos.

—En ese caso, todos estos elementos escogen el objeto e inician la labor; por lo que la atención debe limitar su acción a un papel auxiliar.

—Si la atención no es uno de los maestros, ¿qué es? —pregunté.

En lugar de darnos una respuesta directa, Tortsov propuso que subiéramos al escenario a hacer el ejercicio del cual estábamos tan cansados: el del loco. Al principio los estudiantes quedamos en silencio, mirándonos unos a otros y tratando de decidirnos a subir. Finalmente, uno después de otro nos levantamos encaminándonos despacio al escenario. Pero Tortsov nos detuvo.

—Me alegra que ustedes se manejen por sí mismos, pero a pesar de que hayan evidenciado el poder de la voluntad en sus acciones, ello no es suficiente para mi propósito. Debo despertar en ustedes algo más vivo, más entusiasta, una especie de *deseo* artístico. Quiero verlos ansiosos de ir a la escena, llenos de animación

—No lo conseguirá usted de nosotros con ese viejo ejercicio —exclamó Grisha.

—Sin embargo, trataré de hacerlo —afirmó Tortsov decidido—. ¿Saben ustedes que mientras estaban esperando que el lunático escapado irrumpiera por la puerta del frente, ha subido arrastrándose por la escalera de atrás y que está golpeando por la puerta de acceso? Este es un asunto fútil, pero señala un camino... ¿Qué harían ustedes en estas nuevas circunstancias?

Los estudiantes quedaron pensativos, concentrando toda su atención en considerar el problema y su solución: la erección de una segunda barricada.

Luego nos lanzamos al escenario y todo fue actividad y baraúnda. Era algo muy semejante a los primeros días de nuestro curso, cuando por primera vez hicimos este mismo ejercicio.

Tortsov concluyó como sigue:

—Cuando sugerí a ustedes ejecutar este ejercicio intentaron animarse a hacerlo aún contra su voluntad, pero no pudieron forzarse a sentir entusiasmo por ello.

"Entonces introduje una suposición nueva. Sobre esa base

ustedes crearon para sí mismos un nuevo objetivo. Este nuevo deseo, o deseos, eran *artísticos* por su condición y pusieron entusiasmo en su prueba. Ahora díganme: ¿cuál era el maestro que necesitábamos para manejar el instrumento de creación?

—Era usted —resolvieron los estudiantes.

—Para ser más exactos, fue mi *mente* —corrigió Tortsov—. Pero la mente de ustedes pudo hacer lo mismo, y ser un poder motor en su vida psíquica, para su propio proceso creativo.

"Por tanto, hemos probado que el segundo maestro es la *mente* o el intelecto —concluyó Tortsov—. ¿Hay un tercero?

"¿Podría ser el *sentido de la verdad* y nuestra *creencia* en él? Si es así, sería suficiente creer en algo, y todas nuestras facultades creadoras entrarían en acción.

—¿Creer en qué? —se le preguntó.

—¿Cómo voy a saberlo? Eso es cosa de ustedes.

—Primero debemos crear la vida de un espíritu humano, y luego podremos ya creer en ello —señaló Paul.

—Por tanto, nuestro *sentido de verdad* no es el maestro que buscamos. ¿Podríamos encontrarlo en la *comunión* o en la *adaptación*? —preguntó el Director.

—Si vamos a entrar en comunicación con algún otro, debemos tener pensamientos y sentimientos que cambiar con él.

—Absolutamente cierto.

—¡Unidades y objetivos! —adujo Vanya.

—Eso no es un elemento. Representa meramente un método técnico de despertar vivos deseos internos y aspiraciones —explicó Tortsov—. Si esos anhelos pudieran poner su aparato creativo a trabajar y dirigirlo espiritualmente, entonces...

—Desde luego que pueden —dijimos a una.

—En ese caso hemos encontrado nuestro tercer maestro: *Voluntad. Consecuentemente, tenemos tres motivos de impulso en nuestra vida psíquica, tres maestros para ejecutar en el instrumento de nuestras almas.*

Como de costumbre, Grisha tenía una protesta preparada. Argumentó que hasta el presente ninguna importancia se había dado a la parte que la *mente* y la *voluntad* juegan en la labor creadora, en tanto que habíamos oído atribuírsela en mucho al *sentimiento.*

—¿Quiere usted decir que yo debí hacer lo mismo con respecto a cada una de estas tres fuerzas internas motoras? —preguntó el Director.

—No, claro que no. ¿Por qué dice usted *lo mismo*? —replicó Grisha.

—¿Cómo podría ser de otra manera? Puesto que estas tres fuerzas forman un triunvirato y están inextricablemente unidas, lo que usted diga de una, necesariamente concierne a las otras dos. ¿Habría usted oído de buen grado tal repetición? Supón-

gase que yo estuviera discutiendo con usted los *objetivos* creadores, cómo dividirlos, escogerlos y nombrarlos. ¿No participarían los *sentimientos* en esta tarea?

—Desde luego que sí —convino el estudiante.

—¿Y la *voluntad* estaría ausente? —preguntó Tortsov.

—No; está en relación directa con el problema —dijimos.

—Entonces tendría que decir prácticamente lo mismo una segunda vez. Y ahora, ¿qué decir de la *mente*, del intelecto?

—Toma parte tanto en la división de los objetivos como en la denominación de ellos —replicamos.

—¡Entonces habría repetido lo mismo una tercera vez! Tienen ustedes que agradecerme el no haberles importunado ni hecho perder su tiempo. De todos modos, hay algo de justificación en la reconvención de Grisha.

"Admito que me inclino hacia el *aspecto emocional de la facultad creadora*, y lo hago deliberadamente, porque somos muy propensos a dejar de lado el sentimiento.

"Tenemos ya demasiados actores calculadores y producciones escénicas de origen intelectual. Y vemos muy raramente una verdadera, viva y emotiva facultad de creación.

2

—El poder de estas fuerzas motoras se incrementa por su interacción. Se soportan e incitan una a otra con el resultado de que siempre actúan al mismo tiempo y en íntima relación. Cuando hacemos un llamado a nuestra mente para que entre en acción, con ello excitamos nuestra voluntad y nuestros sentimientos. Sólo cuando estas fuerzas cooperan armónicamente podemos crear con libertad.

"Cuando un verdadero artista dice el monólogo "Ser o no ser..." ¿pone solamente delante de nosotros los pensamientos del autor y ejecuta sólo las indicaciones de su director? No; pone entre líneas mucho de su propia concepción de la vida.

"Tal artista no habla por la persona de un imaginario Hamlet. Habla por su propio derecho, como alguien colocado en las circunstancias creadas por el drama. Los pensamientos, los sentimientos, conceptos, razonamientos del autor se transforman en los propios. Y no es su único propósito decir las líneas a modo de que sean *entendidas*. Para él es necesario que los espectadores *sientan* la íntima relación que él mantiene con lo que está diciendo. Y aquéllos deben seguir la *voluntad* creadora propia del actor y sus deseos. Aquí, las fuerzas motoras de su vida psíquica están unidas en acción interdependiente. Este poder combinado es de máxima importancia para nosotros

los actores, y cometeríamos un grave error no haciendo uso de él para nuestros fines prácticos. *De aquí que nosotros necesitemos desarrollar una psico-técnica apropiada. Su base está en aprovechar la recíproca interacción de los miembros de este triunvirato, no solamente despertándolos por medios naturales sino también usándolos para excitar otros elementos creadores.*

"Algunas veces éstos entran en acción espontáneamente, subconscientemente. En tales ocasiones favorables debemos entregarnos a la corriente de su actividad. Pero ¿qué haremos cuando no respondan?

"En tal caso podemos recurrir a alguno de los miembros del triunvirato, quizás al intelecto, porque éste responde más prontamente a las órdenes. El actor toma los pensamientos de las líneas de su parte y llega a formarse un concepto de su significado. A su vez este concepto lo conducirá a formarse una opinión de aquéllas, la cual afectará correspondientemente sus sentimientos y su voluntad.

"Hemos tenido ya muchas demostraciones prácticas de esta verdad. Recuerden los comienzos del ejercicio con el loco. El intelecto nos proveyó de la trama y las circunstancias en las cuales tenía lugar. Esas, crearon la concepción de la acción, y juntas afectaron en ustedes sentimientos y voluntad. Ello dio por resultado que actuaran ustedes el ejercicio espléndidamente. Este es un admirable ejemplo de la parte que el *intelecto* tiene en la iniciación del proceso creativo. Pero es posible abordar una obra o un papel por el lado de los sentimientos si las emociones responden de inmediato. Cuando así sucede, todo toma su lugar dentro de un orden natural: un *concepto* se apronta; una *forma racional*, despierta, y ambos combinados excitan la *voluntad*.

"Cuando, sin embargo, el sentimiento no responde a la incitación, ¿cuál es el estímulo directo que podemos emplear? El estímulo directo para el intelecto puede encontrarse en los pensamientos tomados del texto de la obra. Para los sentimientos debemos buscar el tempo-ritmo que fundamenta las emociones internas y las acciones externas de una parte.

"Es imposible para mí discutir este importante punto ahora, porque ustedes deben tener primero una cierta preparación que les capacite para captar verdadera y profundamente lo que es significativo y necesario. Más aún, no podemos pasar de inmediato al estudio de este problema, porque tendríamos que dar un gran salto adelante e interferiríamos el desarrollo ordenado de nuestro programa de trabajo. He aquí por qué dejaré ese punto, y nos ocuparemos del método para despertar la *voluntad* a la acción creadora.

"En contraste con el intelecto, al que afecta directamente el pensamiento, y con los sentimientos, que responden de inme-

diato al tempo-ritmo, no hay estímulo directo por el cual podamos influenciar la voluntad.

—¿No podría serlo un objetivo? —sugerí—. ¿No influencia éste el deseo creador y por lo tanto la voluntad?

—Depende. Si no es particularmente atrayente no podrá. Tendrían que emplearse medios artificiales para aguzarlo, hacerlo vivo e interesante. Por otra parte, un objetivo atrayente tiene un efecto directo e inmediato; pero no en la voluntad. Atrae a las emociones. Primero usted es llevado por sus sentimientos, y los deseos son subsecuentes. De aquí que la influencia de un objetivo sobre la voluntad sea indirecta.

—Pero usted nos ha dicho que los sentimientos y la voluntad son inseparables. Así, si un objetivo actúa en una, naturalmente afecta a la otra al mismo tiempo —alegó Grisha, ansioso de manifestar su inconformidad.

—Tiene usted toda la razón. Voluntad y sentimiento son como Jano: un doble rostro. Algunas veces la emoción tiene ascendiente; otras, la voluntad o el deseo preponderán. Consecuentemente, algunos objetivos influencian la voluntad más que el sentimiento y otros incrementan las emociones a expensas del deseo. De un modo o de otro, directa o indirectamente, el objetivo es un magnífico estímulo que debemos estar dispuestos a emplear. —Después de un momento de silencio, Tortsov continuó—: Los actores cuyos sentimientos preponderan sobre el intelecto, interpretando Otelo o Romeo, naturalmente enfatizarán el aspecto emocional. Actores en quienes la voluntad es el más poderoso atributo, harán Macbeth o Brand y subrayarán la ambición o el fanatismo. El tercer tipo, inconsciente más de lo necesario, dará énfasis a los matices intelectuales de una parte como Hamlet o Nathan el Sabio.

"Es, en todo caso, necesario no permitir que alguno de los tres elementos presione sobre ninguno de los otros trastornando el necesario balance, la necesaria armonía. Nuestro arte admite a todos estos tres tipos, y en su labor creadora, las tres fuerzas en juego dirigiendo las partes. El único tipo que rechazamos como demasiado frío y razonador es aquel que nace de un mero cálculo.

Se hizo el silencio un momento. Luego, Tortsov concluyó su lección de la siguiente manera:

—Ahora, ustedes se han enriquecido: tienen a su disposición un gran número de elementos que emplear en la creación de la vida de un alma humana en una parte.

"Esta es una ganancia muy grande para ustedes, ¡y les felicito por ello!

CAPITULO XIII

La Línea Ininterrumpida

1

—¡El instrumento interno de ustedes está a tono, ajustado ya! —anunció el Director al principiar la lección—. Imaginen que hemos decidido producir, montar una obra en la cual a cada uno de ustedes se les ha prometido una parte magnífica. ¿Qué harían al llegar a casa, después de la primera lectura?

—¡Actuar! —exclamó Vanya.

Leo dijo que él trataría de pensar por sí mismo en su parte, y María que saldría afuera, a alguna parte, a un rincón, para tratar de sentir la suya.

Yo decidí que empezaría con las suposiciones que la obra ofreciera y me colocaría dentro de ellas. Paul expuso que dividiría la obra en pequeñas unidades.

—En otras palabras —explicó el Director—, todos ustedes emplearían sus fuerzas internas para sentir y manifestar el alma de la parte.

"Tendrían que leer la obra varias veces. Sólo en raras ocasiones puede un actor captar, alcanzar y posesionarse al instante de lo esencial de una nueva parte, y encajar en ella de manera que pueda crear el papel en un solo impulso de sentimientos. Es más frecuente que su mente, al principio, sólo se posesione del texto en parte; después sus emociones son tocadas, y a su vez despiertan vagos deseos.

"Al principio, su entendimiento de la significación interna de una obra, es, necesariamente, demasiado general. De ordinario no llega al fondo de ella hasta que la ha estudiado por completo y siguiendo los pasos del autor al escribirla.

"Cuando la primera lectura del texto no le deja ninguna impresión, ni intelectual ni emocional, ¿qué tiene que hacer el actor?

"Debe aceptar las conclusiones de otros y hacer un esfuerzo mayor para penetrar el significado del texto. Aplicándose a ello con constancia, logrará formarse un concepto, aun-

que vago, de la parte que luego deberá desarrollar. Finalmente, sus fuerzas internas entrarán en acción.

"Hasta que su meta sea clara, la dirección que deben seguir sus actividades no se definirá. Y sentirá sólo momentos aislados de su papel.

"No es de extrañar que en este período la corriente de sus pensamientos, deseos y emociones aparezca y desaparezca. Si fuéramos a trazar un plano de su recorrido, éste se vería desarticulado y roto. Es sólo cuando llega a una comprensión más profunda de su parte y de la realización de su objetivo fundamental, cuando una línea emerge, gradualmente, como un todo continuo. Entonces es cuando tenemos derecho a hablar del comienzo de una labor creadora.

—¿Por qué hasta entonces?

En lugar de contestar, el Director comenzó a hacer ciertos movimientos inconexos, extraños, con los brazos, la cabeza y todo el cuerpo. Luego, preguntó:

—¿Pueden ustedes decir que yo, ahora, estaba danzando?

Respondimos negativamente. Entonces, permaneciendo sentado, ejecutó una serie de movimientos que armoniosamente se sucedían uno al otro en una secuencia ininterrumpida.

—¿Podría hacerse una danza con esto? —preguntó.

Convinimos en que sí unánimemente. Entonces, emitió varias notas, haciendo entre ellas largas pausas.

—¿Es esto una canción?

—No —contestamos.

—¿Y esto otro? —Y dejó oír una sonora melodía encantadora.

—¡Sí!

En seguida, dibujó algunas líneas al acaso, sin relación entre sí, en un pedazo de papel, y preguntó si aquello era un dibujo. Cuando nosotros contestamos que no, él dibujó unas cuantas líneas, unos trazos largos, elegantes, curvilíneos, que estuvimos prontos a admitir que podrían llamarse un dibujo.

—¿Ven ustedes así que en todo arte debemos tener una *línea ininterrumpida*? He aquí por qué digo que, cuando la línea emerge como un todo, ha comenzado la labor de creación.

—Pero ¿puede haber verdaderamente una línea nunca rota en la vida real, o mucho menos, en la escena? —objetó Grisha.

—Posiblemente esa línea puede existir —explicó el Director— pero no en una persona normal. En la gente sana, debe haber algunas interrupciones. Al menos, así parece. No obstante, durante el tiempo en que estas rupturas se producen, una persona sigue existiendo, no muere. Por tanto, una cierta línea continúa prevaleciendo.

"Convengamos en que *la línea normal continua es aquella en que hay algunas necesarias interrupciones.*

Ya para terminar la lección, el Director explicó que no necesitamos una sino muchas líneas para representar la dirección de nuestras diversas actividades internas.

En escena, si la línea interior se quiebra, un actor no entiende más lo que se dice o hace allí, y deja de tener deseos y emociones. El actor y la parte, humanamente dichos, viven por estas líneas ininterrumpidas. Eso es lo que da vida y movimiento a lo que se actúa. Si esas líneas se interrumpen, la vida cesa; si se les revive, la vida sigue. Pero estas espasmódicas muertes y resurrecciones no son normales. Un papel debe tener una existencia continua y una línea ininterrumpida.

2

—En nuestra pasada lección encontramos que en nuestro arte, como en ningún otro, debemos contar con una línea completa e ininterrumpida. ¿Quieren ustedes que les muestre cómo está hecha?

—¡Por supuesto! —exclamamos.

—Entonces cuénteme —dijo Tortsov volviéndose a Vanya— ¿qué hizo usted hoy, desde el momento que se levantó hasta que llegó aquí?

Nuestro vivaz camarada hizo tenaces esfuerzos para concentrarse en la pregunta, pero se le hizo difícil volver su atención atrás. Para ayudarle, el Director le dio el siguiente consejo:

—Al recordar el pasado, no intenten partir de él hacia el presente. Vayan atrás en sentido inverso: del presente al punto del pasado que quieren alcanzar. Es mucho más fácil ir hacia atrás, especialmente cuando se trata de un pasado reciente.

Como Vanya no captara la idea de inmediato, el Director le apuntó:

—Ahora está usted aquí hablando con nosotros. ¿Qué hizo usted antes de esto?

—Me cambié de ropa.

—Cambiarse de ropa es un corto e independiente proceso, que contiene toda clase de elementos. Constituye lo que podemos llamar una *línea corta* o menor. Hay muchas de éstas en un rol. Por ejemplo: ¿Qué hacía usted antes de cambiarse?

—Estaba haciendo gimnasia y practicando esgrima.

—¿Y antes de eso?

—Fumé un cigarrillo.

—¿Y todavía antes?

—Estuve en mi lección de canto.

Fue llevando así a Vanya, empujándole cada vez más den-

tro del pasado hasta que llegó al momento en que aquél se despertó.

—Hemos reunido así una serie de líneas menores, de episodios en su vida sucedidos desde por la mañana temprano hasta volver al momento presente. Todos ellos habían sido retenidos por su memoria. A fin de fijarlos, le sugiero que repase la secuencia varias veces en el mismo sentido.

Así que Vanya hizo esto, el Director quedó satisfecho de que no sólo hubiera sentido esas pocas horas del pasado inmediato, sino de que las hubiera fijado en su memoria.

—Ahora haga lo mismo en su sentido inverso, partiendo del momento en que usted abrió los ojos esta mañana.

Vanya lo hizo así, también varias veces.

—Ahora dígame si este ejercicio le ha dejado una marca intelectual o emocional, en lo que podría considerar más bien como una extensa *línea de su vida* de hoy. ¿No es ésta un todo integrado, hecho de *actos aislados, individualizados,* y sentimientos, pensamientos y sensaciones?

"Estoy convencido —continuó— de que ustedes entienden ahora cómo rehacer la línea del pasado. A ver, Kostya, haga ahora lo mismo respecto al futuro, tomando la segunda mitad del día de hoy.

—¿Cómo voy a saber lo que me pasará en ese futuro inmediato? —pregunté.

—¿Ignora usted acaso que después de esta lección tiene otras ocupaciones, que regresará a su casa, que tendrá que comer? ¿No tiene ningún plan para esta noche: visitas que hacer, una obra de teatro o una película que presenciar, una conferencia a la que asistir? Usted no sabe si sus intenciones se realizarán, pero puede suponer que será así. Luego debe tener una idea respecto del resto del día. ¿No siente usted esa línea firme según se extiende adentrándose en el futuro, cargada de cuidados y responsabilidades, de goces y pesares?

"Al mirar hacia delante hay ya un cierto movimiento, y donde hay movimiento una línea comienza.

"Si usted junta esta línea con la otra ya pasada, creará *un todo, una línea completa e ininterrumpida que fluye del pasado a través del presente y penetra el futuro, desde el momento en que usted despertó esta mañana hasta volver a cerrar los ojos esta noche.* Así es como las pequeñas líneas individuales fluyen juntas y forman una corriente mayor que representa *la vida de un día entero.*

"Suponga usted ahora que forma parte de una compañía de repertorio en provincias, y que se le ha dado el papel de Otelo para prepararlo en sólo una semana. ¿Siente usted que toda la vida, durante esos días, será encauzada en una sola y principal dirección, a fin de resolver sus problema decentemente? Esa sería una idea dominante que lo absorbería todo y lo dominaría hasta el momento de efectuarse la aterradora función.

—Desde luego —admití.

—¿Y puede usted sentir la línea mayor que va a través de esa semana entera de preparación de la parte de Otelo? —presionó aún más el Director.

"Y si existen líneas que corren a través de los días y las semanas, ¿no podemos suponer que existan también en términos de meses, de años, y hasta de toda la vida?

"Todas estas líneas mayores representan la unión conjunta de las menores. Es lo que pasa en toda obra y con todo papel en ella. En la realidad, la vida construye la línea, pero en escena es la imaginación artística del autor la que la crea a semejanza de la verdad. No obstante, nos la da sólo en fragmentos y con quebraduras.

—¿Por qué es eso? —pregunté.

—Hemos hablado ya del hecho de que el dramaturgo nos da sólo algunos momentos entresacados de la vida total de sus personajes. Omite mucho de lo que pasa fuera de escena. Con frecuencia no dice absolutamente nada de lo que ha sucedido a aquellos mientras han permanecido afuera, entre bastidores de lo que les lleva a actuar como lo hacen al volver al escenario. Y nosotros tenemos que llenar las lagunas y suplir lo que él deja sin decir. De otra manera tendríamos sólo trozos, fragmentos que ofrecer, de la vida de las personas que encarnamos. Y ustedes no viven, no pueden vivir de tal forma; así pues, debemos crear, para nuestras partes, líneas relativamente ininterrumpidas.

3

Tortsov comenzó hoy por pedirnos que nos instaláramos lo más cómodamente posible en el "salón de María", y hablásemos de lo que quisiéramos. Algunos se sentaron alrededor de la mesa y otros a lo largo de la pared en la que había varias conexiones para la iluminación eléctrica.

Rakhmanov, el Asistente del Director, estaba tan atareado con el arreglo de todos nosotros, que era obvio que íbamos a tener otra de sus "demostraciones".

Conforme hablábamos, notamos que varias luces se apagaban y se encendían y era evidente que esto sucedía en relación a *quien* hablaba o acerca *de quién* hablábamos. Si Rakhmanov hablaba, una luz se encendía cerca de él. Si mencionábamos algo de lo que había sobre la mesa, aquel objeto era ilumi-

nado al instante. Al principio no podía yo entender el significado de las luces que aparecían y desaparecían afuera de nuestra sala. Al fin, deduje que tenían que ver con períodos de tiempo; por ejemplo: la luz en el corredor se encendía cuando nos referíamos al pasado, otra se encendía en el comedor si hablábamos del presente, y la del gran vestíbulo si respecto al futuro. También noté que tan pronto como una luz se apagaba, otra se encendía. Tortsov explicó que *aquello representaba la cadena ininterrumpida de objetos cambiables en los cuales concentrábamos nuestra atención, ya fuese de manera coherente o accidental, en la vida cotidiana.*

"Esto es semejante a lo que ocurre durante una función. Y es importante que la secuencia de objetos que la atención enfoca forme una *línea sólida,* firme. *Esta línea debe permanecer del lado de acá de las candilejas y no desviarse hacia la sala, al público.*

"La vida de un personaje o de una parte —explicó el Director— consiste en un interminable cambio de objetos, de círculos de atención, sea en el plano de la realidad o en el de la imaginación, en los dominios del recuerdo del pasado, o de los sueños sobre el futuro. La calidad ininterrumpida de esta línea es de la mayor importancia para un artista, y ustedes deben aprender a establecerla en sí mismos. Por medio de las luces eléctricas voy a ilustrar para ustedes cómo aquélla puede fluir y continuarse sin una ruptura o laguna de principio a fin, de un extremo a otro de un rol.

"Bajen ustedes a la sala —nos dijo, y pidió a Rakhmanov que fuese con él a ayudarle en el manejo de los controles de luz—. He aquí la trama de la obra que vamos a hacer: Tendremos un remate en el cual serán vendidos dos Rembrandts. Mientras esperamos que los postores lleguen, me sentaré delante de esta mesa redonda, con un experto en pintura, y llegaré a un arreglo respecto a la primera figura con la que comenzará la venta. Para esto necesitamos examinar ambos cuadros. (Una luz de cada lado del escenario se encendió y se apagó, y la que iluminaba las manos de Tortsov se extinguió también).

"Hagamos ahora, mentalmente, comparación de estos con otros Rembrandts expuestos en museos del exterior. (Una luz en el vestíbulo, representando esas imaginarias pinturas, se encendió y apagó alternativamente con las luces laterales del escenario que estaban colocadas allí para los dos supuestos cuadros que iban a ser rematados).

"¿Ven ustedes esas pequeñas luces cerca de la puerta? Son compradores poco importantes. Han hecho por llamar mi atención y les he saludado, aunque sin gran entusiasmo.

"¡Si no aparecieran compradores más seguros y fuertes, no podré correr el precio de los lienzos! Esto es lo que pasa ahora por mi mente. (Todas las luces se apagaron, menos un reflector que caía sobre Tortsov indicando el pequeño círculo de atención, y que se movía con él siguiéndole, mientras él paseaba nervioso de arriba abajo).

"¡Vean! Todo el escenario, y los cuartos más allá, están inundados de grandes luces: son los representantes de importantes museos extranjeros, a los que voy a saludar con particular deferencia.

Y procedió a demostrar no solamente su encuentro con los directores de los museos, sino el remate mismo. Su atención se agudizó, se hizo más penetrante cuando los postores pujaron elevando los precios al máximo, vehementes, exaltados, y la emoción, ¡la agitación entonces fue reproducida por una verdadera orgía de luces! Los grandes rayos luminosos se encendían juntos y separadamente, alternándose, formando caprichosas y bellas figuras, como en una apoteosis de pirotecnia.

—¿Sintieron ustedes, percibieron cómo la línea viva en el escenario fue ininterrumpida? —nos preguntó Tortsov.

Grisha protestó: para él el Director no había logrado probar lo que quería.

—Usted me perdonará, pero para mí, probó usted lo contrario de lo que pretendía. Esta iluminación no nos mostró una línea ininterrumpida, continua, sino una interminable cadena de puntos diversos y diferentes.

—La atención de un actor pasa constantemente de un objeto a otro. Y es ese constante cambio de foco el que constituye la línea ininterrumpida —explicó Tortsov—. Si un actor se limitara exclusivamente a un objeto durante un acto entero de una obra, se desequilibraría espiritualmente, sería víctima de una *idée fixe,* de una obsesión.

Todos los demás estudiantes convinimos en el punto de vista del Director y en que la demostración había tenido éxito.

—¡Tanto mejor entonces! —dijo satisfecho—. Eso fue para demostrar a ustedes lo que debe suceder siempre en escena. Ahora les haré ver lo que nunca debiera pasar en ella y, no obstante, es costumbre.

"Miren: las luces en el escenario aparecen sólo a intervalos, en tanto que se encienden casi incesantemente en la sala.

"Díganme: ¿les parece normal que la mente de un actor y sus sentimientos vaguen, errantes, durante largos ratos por entre el público, y aun más allá de los límites del teatro mismo? Cuando vuelven a escena es sólo brevemente, y luego escapan de nuevo.

"En tal clase de actuación el actor y su parte sólo ocasionalmente se compenetran uno a la otra. Para evitar esto empleen toda su energía, sus fuerzas internas para construir una línea ininterrumpida.

CAPITULO XIV

El Estado Interno de Creación

1

—Cuando ustedes han juntado una con otra las líneas a lo largo de las cuales se mueven sus fuerzas internas, ¿a dónde van éstas? ¿Cómo expresa un pianista sus emociones? Va a su piano. ¿Y el pintor? A su lienzo, su paleta, sus pinceles y colores. Así, un actor se vuelve a su instrumento de creación física y espiritual. Su mente o intelecto, su voluntad y sus sentimientos, combinados para poner en acción a todos sus "elementos" internos.

"Ellos extraen la vida de la ficción que es la obra en sí y le dan apariencia de mayor realidad, fundamentando mejor sus objetivos. Todo esto ayuda al actor a sentir su papel, la verdad innata en éste, a creer en la posibilidad real de lo que sucede en escena. En otras palabras, tal triunvirato de fuerzas internas toman el tono, el color, los matices, cambios y disposición de los elementos que controla y ordena: absorben su contenido espiritual. Asímismo, dan y manifiestan energía, poder, voluntad, emociones y pensamientos. E incorporan estas porciones vivas del papel a los *elementos*; y de esta incorporación diversa y activa, surgen y se desarrollan, de modo gradual, lo que llamamos los *elementos del artista en el rol.*

—¿Y éstos hacia dónde se dirigen? —se le preguntó.

—A algún punto lejano, hacia el cual la trama de la obra les atrae e induce. Avanzan hacia objetivos de creación, impulsados por anhelos internos y por móviles inherentes al carácter del personaje que es la parte o las partes. Son movidos por los objetos en los cuales su atención se ha concentrado, en contacto con los otros caracteres. Son sometidos por la verdad artística de la obra misma. Y observen ustedes que todas estas cosas están, precisamente, en la escena.

"Mientras más lejos se mueven juntos, más unificada y firme es la línea de su avance. Y de esta fusión de elementos surge un estado interior de decisiva importancia al cual llamamos... —aquí Tortsov hizo una breve pausa para señalar el letrero que colgaba en la pared, y leyó—: *"El Estado de Animo Interno de Creación"*.

—¿Y qué es eso? —exclamó Vanya, con aprensión.

—Es sencillo —me presté a explicar—. Nuestras fuerzas internas motrices se combinan con los elementos para realizar los propósitos del actor. ¿Está bien así? —recurrí a Tortsov.

—Sí, aunque con dos modificaciones. La primera, que el objetivo fundamental común está aún fuera, y las fuerzas se combinan para buscarle; la segunda es cuestión de términos solamente. Hasta ahora, hemos empleado la palabra *elementos* para abarcar con ella el talento artístico, las cualidades, los dones naturales, y varios métodos de psico-técnica. Ahora podemos llamarles *Elementos del Estado Interno de Creación.*

—¡Eso está fuera de mi alcance! —concluyó Vanya con un gesto desesperado.

—¿Por qué? Si es un estado casi enteramente normal.

—*¿Casi?*

—Sí. Es un estado mejor que el normal, en cierta forma, y en otra, menos bueno.

—¿Por qué *menos* bueno?

—Teniendo en cuenta las condiciones de trabajo del actor, que tiene que ser hecho en público, su estado de creación huele a teatro y autoexhibicionismo, lo que no sucede con el tipo normal.

—¿Y en qué sentido es *mejor?*

—Implica el sentimiento de *soledad en público,* que desconocemos en la vida ordinaria. Es una sensación maravillosa. Un teatro lleno de público es una espléndida caja de resonancia para nosotros. Para cada momento de verdadero sentir en escena hay una respuesta, millares de invisibles corrientes de simpatía e interés dirigidas y devueltas a nosotros. Una multitud de espectadores pesa sobre el actor y le infunde un terrible miedo, pero hace también despertar sus verdaderas energías creadoras. Y el trasmitir un elevado fervor emocional, da al actor fe en sí mismo y en su labor.

"Desgraciadamente un estado de creación natural es rara vez espontáneo. Llega al actor en casos excepcionales, y entonces dará una actuación magnífica. En el caso más frecuente, cuando un actor no consigue entrar en el estado interno adecuado, dice: no estoy de vena. Esto significa que su aparato de creación no funciona debidamente, o no funciona del todo, o le reemplazan hábitos mecánicos. ¿Es el abismo del arco del proscenio lo que ha desarreglado sus funciones? ¿O ha llegado él ante el público con una parte trabajada a medias, con líneas y acciones en las que ni siquiera cree?

"Es también posible que el actor no haya renovado un bien elaborado aunque viejo papel. No obstante él debió rehacerlo, recrearlo cada vez. De otra manera, es como si fuese al escenario representando sólo la cáscara, la envoltura del rol.

"Hay otra posibilidad: el actor pudo ser desviado, distraído de su labor por hábitos de indolencia o pereza, falta de atención, salud precaria o preocupaciones personales.

"En cualquiera de estos casos, la combinación, selección y calidad de elementos será errónea, y esto por más de una razón. No hay necesidad de examinar estos casos individualmente. Ustedes saben bien que cuando un actor sale a escena ante un público, puede perder su autodominio por temor, por ofuscación, por timidez o agitación, por un sentido de abrumadora responsabilidad o de dificultades invencibles. En ese momento es incapaz de hablar, oír, pensar, desear, sentir, hasta de caminar y moverse, a la manera corriente humana. Siente una necesidad nerviosa de satisfacer al público, de exhibirse, y de esconder su propio estado.

"Bajo estas circunstancias, sus elementos componentes se desintegran y separan. Esto, desde luego, no es normal. En escena y en la vida real, aquellos deben ser indivisibles. La dificultad está en que trabajar para el teatro contribuye a hacer inestable un estado creativo. El actor es abandonado a una actuación sin dirección. Está en contacto con el público en vez de estarlo con su interlocutor o compañero en la obra. Se adapta por sí mismo a complacer a los espectadores y no a la tarea de compartir, con sus compañeros actores, sentimientos y pensamientos.

"Desgraciadamente los defectos internos no son visibles. Los espectadores no los ven, aunque los sienten. Sólo los expertos en nuestra profesión los entienden. Pero es precisamente por esto que los asistentes al teatro una vez, no responden, y tampoco regresan.

"El peligro aumenta por el hecho de que si un elemento en la composición es defectuoso o está mal, equivocado, el todo, el conjunto, es afectado. Pueden ustedes comprobar mis palabras creando un estado en el cual todas sus partes componentes trabajen juntas y en perfecta armonía, como una bien disciplinada orquesta. Introduzcan en este conjunto un elemento falso, y el tono del mismo, en su totalidad, queda arruinado.

"Supongan que han escogido ustedes una trama en la cual no creen. Es inevitable que si ustedes se violentan a sí mismos, el resultado será falso, decepcionante, lo cual tiene que desorganizar su ánimo entero. Lo mismo sucede con cualquiera otro de los elementos.

"Tomen la concentración de la atención en un objeto. Si ustedes miran a éste sin verle, serán atraídos por el imán de otras cosas, afuera del escenario, y aun más allá del teatro.

"Intenten elegir algún objetivo artificial en lugar de uno real y verdadero, o de emplear su rol como medio de mostrar y exhibir su temperamento. En el momento en que ustedes

introducen una nota falsa, *la verdad se convierte en una mera convención teatral; la creencia, en fe en una actuación mecánica; los objetivos cambian de humanos a artificiales, la imaginación* se disipa y es reemplazada por un *engañoso recurso teatral.*

"Tomen todas estas cosas indeseables juntas, y crearán una atmósfera en la que no podrán vivir ni hacer ninguna otra cosa como no sea desviarse, forzarse a sí mismos, o simplemente imitar algo.

"Los principiantes en el teatro, carentes de experiencia y de técnica, son los más aptos para tomar el camino equivocado. Adquieran fácilmente cualesquier hábitos artificiales. Si alcanzan un estado normal y humano, esto es sólo accidental.

—¿Cómo es que podemos tan fácilmente llegar a ser artificiales cuando no hemos actuado sino una sola vez en público? —pregunté.

—Le contestaré con sus propias palabras —replicó Tortsov—. ¿Se acuerda de nuestra primera lección, cuando le pedí que se sentara en el escenario, nada más, y en lugar de hacerlo así usted empezó a exagerar? Entonces dijo usted: "¡Qué raro! He estado en escena una vez nada más, llevando el resto del tiempo una vida normal, y sin embargo encuentro más fácil ser afectado que natural". La razón está en la necesidad de hacer nuestro trabajo en público, donde la artificialidad está en lucha constante con la verdad. ¿Cómo podemos protegernos de una y fortalecer la otra? Esto es lo que discutiremos en nuestra próxima lección.

2

—Tomemos el problema de cómo evitar el caer en hábitos de artificialidad interna y lograr un verdadero estado interno de creación. Para este doble problema hay una solución: cada una de ellas, artificialidad y verdad, excluye la existencia de la otra. Creando una, la otra queda destruída.

"La mayoría de los actores, antes de cada función, se caracterizan arreglando su vestuario y su maquillaje a modo de que su apariencia externa sea lo más aproximada posible a la del personaje que van a encarnar. Pero se olvidan del aspecto más importante, que es la preparación interna. ¿Por qué consagran tan particular atención a su apariencia externa? ¿Por qué no caracterizan su alma también con un vestuario y un maquillaje apropiados?

"La preparación interna para una parte es como sigue: en lugar de precipitarse a su camerino a última hora, un actor

debe (especialmente si su parte es grande e importante) llegar allí dos horas antes de su entrada y empezar a ponerse en condiciones. Ustedes saben que un escultor amasa su arcilla antes de comenzar a trabajar con ella, un cantante se calienta la garganta antes de su concierto. Nosotros necesitamos hacer algo parecido: afinar nuestras cuerdas interiores, verificar y probar nuestras llaves, los pedales y los registros.

"Ustedes conocen ya ese tipo de ejercicios a través de su trabajo de prácticas. El primer paso necesario es el relajamiento de la tensión muscular. Luego, escoger un objeto: ese cuadro. ¿Qué representa? ¿Cómo es de grande? ¿Y su colorido? Tomen ahora un objeto distante. ¡Ahora un círculo pequeño, menor, que no vaya más allá de sus propios pies! ¡Elijan algún objetivo físico! ¡Motívenlo, y añadan una y luego otra ficción imaginaria! ¡Hagan su acción tan verdadera que puedan creer en ella! Imaginen varias suposiciones y sugieran posibles circunstancias en las cuales colocarse a sí mismos. Y continúen esto hasta que hayan congregado todos sus *elementos* en juego, y entonces escojan uno entre ellos. No importa cuál. Tomen cualquiera, el que les llame de momento. Y si consiguen hacerlo funcionar concretamente (¡nada de generalidades!), éste llevará los otros consigo.

"Debemos poner un gran cuidado, cada vez que tengamos una porción de labor creadora por hacer, en la preparación de los varios elementos con los que componemos un verdadero estado de ánimo creativo.

"Estamos de tal manera constituidos que necesitamos de todos nuestros órganos y miembros: el corazón, el estómago, los riñones, nuestras piernas y brazos. Nos sentimos mal, incómodos, cuando cualquiera de ellos nos falta y es reemplazado por algo artificial: un ojo de vidrio, una nariz falsa, una oreja o los dientes postizos, una pierna o un brazo de palo. ¿Por qué no creer que sea lo mismo tratándose de nuestra caracterización interna? La artificialidad, en cualquiera de sus formas, es perturbadora. Así, repasen completos sus ejercicios cada vez que vayan a hacer alguna labor de creación.

—Pero —empezó diciendo Grisha, con su tono de discusión acostumbrado—, si lo hacemos así tendríamos que hacer dos actuaciones, dos funciones completas cada noche: una para nuestro propio beneficio, y la segunda para el público.

—No, no es necesario —rectificó Tortsov con firmeza—. Para prepararse ustedes a sí mismos repasen sólo las partes principales de su papel. No necesitan hacerlo completamente.

"Lo que deben hacer es preguntarse: ¿estoy seguro de mi actuación en tal o cual lugar o momento en particular? ¿Siento realmente esta o esa otra de mis acciones? ¿Debo cambiar o añadir tal o cual detalle imaginario? Todos estos ejercicios

preparatorios verifican y comprueban su aparato de creación.

"Si su papel ha madurado hasta el punto en que puedan ustedes hacer todo esto, el tiempo necesario para ello será corto. Desgraciadamente no todos los papeles alcanzan este grado de perfección.

"Bajo circunstancias menos favorables esta preparación es difícil, pero es necesaria, aun cuando implique cierto gasto de tiempo y de atención. Es más: un actor debe practicar constantemente para alcanzar una verdadera disposición de ánimo creativo en todo tiempo y ocasión, ya esté en función, ensayando, o trabajando para sí en casa. Esta disposición suya será inestable al principio, hasta que su parte quede bien redondeada; y más tarde, de nuevo, cuando ésta ya se ha viciado, pierde su precisión.

"Este ondulante y sucesivo progreso y retroceso hace necesario tener, contar con un piloto que nos dirija. Y conforme adquieran ustedes más experiencia encontrarán el trabajo de este piloto mayormente automático.

"Supongan que un actor está en perfecta posesión de sus facultades en escena. Su ánimo es tan completo que puede discernir sus componentes sin salirse del rol. Estos funcionan debidamente, facilitando el operar de unos a otros. Entonces, de improviso, ocurre una ligera discrepancia: de inmediato, el actor investiga para ver qué parte origina el desarreglo. Encuentra ésta y la causa del error, y lo corrige. No obstante, durante todo el tiempo ha podido continuar, fácilmente, actuando su parte aun cuando se haya estado observando mientras a sí mismo.

"Salvini decía: *Un actor vive, llora y ríe en escena, y todo el tiempo está alerta, observando sus lágrimas y su risa. Es esta doble función, este balance entre la vida y la ficción de la actuación, lo que constituye su arte.*

3

—Ahora que ustedes conocen ya el significado interno de creación, miremos dentro del alma de un actor al tiempo en que este estado se forma en ella.

"Supongan que está empeñado en la tarea del más difícil y complejo rol creado por Shakespeare: Hamlet. ¿A qué puede éste ser comparado? A una montaña inmensa plena de toda clase de riquezas cuyo valor sólo pueden ustedes estimar descubriendo sus yacimientos de metales, o cavando profundamente en busca de las vetas preciosas de minerales diversos, o de mármoles. Luego, allí está su natural belleza externa también.

Tal empresa está más allá de las posibilidades de cualquier persona sola: tienen que llamarse especialistas y una grande y organizada multitud de trabajadores y ayudantes, hay que contar con recursos financieros para la explotación, y con tiempo.

"Se construyen vías y rutas, se abren tiros y socavones, se horadan túneles, y después de una acuciosa búsqueda, el minero explorador encuentra que la montaña contiene incalculable riqueza. Pero la búsqueda para las delicadas y pequeñas creaciones de la naturaleza debe hacerse en los más inesperados lugares. Y una enorme cantidad de trabajo tiene que llevarse a cabo antes de que el tesoro sea recogido. Esto aumenta la apreciación de su labor, y mientras más lejos penetren los hombres, más grande será su asombro al encontrar que el tesoro es aún mayor. Y mientras más alto escalen, también, por la ladera de la montaña, más amplio se hará, cada vez, el horizonte. Todavía a mayor altura, la cima de la montaña está coronada de nubes, y nunca sabremos lo que pasa allí arriba en el espacio, más allá del alcance de la visión humana.

"De pronto alguien grita: "¡Oro! ¡Oro!" El tiempo sigue y las herramientas paran. Los trabajadores se desplazan, decepcionados, a otro sitio: la veta ha desaparecido y todos sus esfuerzos fueron vanos, su energía decae. Los explotadores y sus peritos están perdidos, no saben a dónde volverse. Después de un tiempo, de nuevo un grito se escucha, y todos ellos se ponen en movimiento con renovado entusiasmo hasta que el acaso vuelve a desilusionarlos. Esto sucede una y otra vez, hasta que por fin encuentran realmente la rica veta.

Después de una breve pausa, el Director continuó:

—Una batalla como ésta se libra, continua, durante años, cuando un actor trabaja el papel de Hamlet, porque la riqueza espiritual de esta parte es muy profunda. El actor debe cavar, penetrar muy hondo para hallar los motivos de impulso, las fuerzas motrices de ésta, la más sutil de las almas humanas.

"Una gran obra literaria, escrita por un genio acerca de otro, requiere una investigación, una búsqueda infinitamente cuidadosa y complicada.

"Para captar y posesionarse de la delicadeza espiritual de un alma compleja no basta emplear sólo el intelecto o cualquier *elemento* por sí mismo. Esto requiere toda la capacidad y talento del artista, tanto como la armoniosa cooperación de sus fuerzas internas con las propias del autor.

"Cuando ustedes han estudiado la naturaleza espiritual de su parte pueden discernir y luego sentir su propósito fundamental subyacente. Y para tal tarea las fuerzas internas motrices de un actor deben ser poderosas, penetrantes y sensitivas. Los elementos de su estado interno de creación tienen que ser delicados y profundos, sostenidos. Por desgracia, vemos

con frecuencia cómo los actores pasan sólo, impensadamente, por la superficie de las partes y de los grandes papeles, sin penetrarlos.

Después de una corta interrupción, Tortsov dijo:

—He descrito el *estado mayor creativo*. Pero también existe éste en una escala menor, reducida.

"Vanya, por favor, suba al escenario y busque una pequeña tira de papel de color azul pálido... que nadie perdió allí.

—¿Siendo así cómo puedo hacerlo?

—Muy sencillo. Para llevar a cabo su propósito tiene que entender y sentir como lo haría en la vida real. Debe organizar usted todas sus fuerzas internas y crear su objetivo, proponerse ciertas circunstancias dadas. Entonces, responder a la cuestión de cómo buscar la tira de papel si realmente lo necesitara hacer.

—Si usted de veras perdió esa tira de papel, yo la encontraría de verdad —dijo Vanya, y en diciéndolo ejecutó muy bien la acción entera. El Director le dio su aprobación.

—Ya ve usted qué fácil es. Todo lo que necesitó fue el estímulo de la más sencilla clase de sugestión y éste liberó el proceso completo y organizado de establecer su estado interno de creación en la escena. El mínimo problema, u objetivo, conduce directa e inmediatamente a la acción; pero aun si su escala es reducida, los elementos implicados en ella son los mismos que en una empresa más grande y complicada, como la de actuar Hamlet. Las funciones de los diversos elementos variarán en importancia y extensión de tiempo en operar, pero todos ellos colaboran en mayor o menor grado unos con otros.

"Generalmente dicho, la calidad de poder y de duración del estado interno de creación en un actor varía en razón directa del tamaño y significación de su objetivo. Lo mismo puede decirse del equipo que emplea para alcanzar su propósito.

"También el grado de poder y duración puede clasificarse como pequeño o reducido, medio y mayor. Así, tenemos un número infinito de aspectos, cualidades y grados de estados de creación en los cuales un *elemento* u otro prepondera.

"Bajo determinadas condiciones esta variedad aumenta. Si ustedes tienen un objetivo claro y definido, adquieren rápidamente un firme y correcto estado interno. Si, por el contrario, ése es indefinido, vago, su estado interno será probablemente frágil. En cualquier caso, la calidad del objetivo es el factor determinante.

"A veces, sin razón ninguna, quizás hasta estando en casa, ustedes sienten la fuerza de una disposición de ánimo creativo, y buscan a su alrededor un medio de ponerlo en acción: en ese caso el mismo estado proveerá su propio objetivo.

"En "Mi Vida en el Arte" se cuenta de una vieja actriz retirada, ahora muerta, que acostumbraba actuar toda clase de escenas para sí misma, sola en su casa, porque tenía que satisfacer su propio sentir y dar un escape a sus impulsos creativos.

"A veces, un objetivo existe subconscientemente y aun se realiza subconscientemente sin conocimiento ni intervención de la voluntad del actor. A menudo, solamente después, éste se da cuenta cabal de lo que ha sucedido.

CAPITULO XV

El Super-Objetivo

1

Tortsov empezó hoy su lección con las siguientes palabras:

—Dostoyevski fue impulsado a escribir "Los Hermanos Karamazov" por su afán constante de la *búsqueda de Dios.* Tolstoi empleó su vida entera en luchar por la *autoperfección.* Anton Chejov combatió la *trivialidad* de la vida burguesa, y éste llegó a ser el "leit motiv" de la mayoría de sus producciones literarias.

"¿Pueden ustedes sentir cómo estos amplios y vitales propósitos de los grandes escritores tienen la virtud de poner de manifiesto todas las facultades creadoras de un actor y absorber todos los detalles y las unidades menores de una obra o una parte?

"En un drama, la corriente total de los pequeños objetivos individuales, todos los pensamientos, lo imaginativo, los sentimientos y las acciones de un actor deben converger en la realización del *super-objetivo* de la trama. El lazo, la relación común debe ser tan fuerte que hasta el más insignificante detalle, si no está referido al *super-objetivo,* será eliminado como superfluo o erróneo.

"También este impulso dirigido al super-objetivo debe ser continuo de principio a fin de la obra. Cuando su origen es *teatral o superficial* dará una dirección sólo aproximadamente correcta a la obra. Si es en cambio humano y orientado hacia la consecución del propósito básico de aquélla, será como una arteria principal que nutre y da vida tanto a la obra como a los actores.

"Naturalmente, también, que mientras más grande y significativa es la labor literaria, más grande y mayor es el empuje, la atracción de su super-objetivo.

—Pero ¿y si una obra carece del toque genial?

—Entonces su fuerza, su empuje será claramente débil.

—¿Y en una mala obra?

—Entonces el actor tiene que hacer resaltar, que dar a co-

nocer por sí mismo el super-objetivo, hacerlo más significativo y profundo. Recordarán ustedes que encontramos que el verbo era la forma mejor y preferible porque prestaba un mayor ímpetu a la acción. Pues pasa lo mismo, y en un mayor grado aún, cuando se trata de definir el super-objetivo.

"Supongan que vamos a producir la obra de Gridoyedov, "Penas de Mucho Ingenio", y resolvemos que el propósito principal de ella puede ser definido con las palabras siguientes: "Yo quiero esforzarme; luchar por Sofía". Hay mucho en la obra que podría confirmarlo. La desventaja sería que, tomar y manejar la obra desde ese ángulo, haría que el tema de tendencia social en ella pareciera tener sólo un valor accidental y episódico. Pero ustedes pueden definir el super objetivo en términos de: "¡Yo quiero combatir, no por Sofía, sino por mi país!" Entonces el ferviente amor de Chatski por su país y su gente pasará a un primer plano.

"Al mismo tiempo, el tema de tendencia social, la sanción de la sociedad, se volverá más importante, lo cual dará a la obra una significación interna más honda. Ustedes pueden profundizar todavía más en ese significado suyo si dicen: "Quiero luchar por la libertad", tomando éste como el tema principal. En este supuesto, las acusaciones del héroe adquieren una mayor seriedad, y la obra entera pierde su tono individual, el personal que tenía al referirse a Sofía, y no es ya local en su alcance, sino humana, ampliamente humana y universal.

"Por propia experiencia, he tenido pruebas aun más definitivas de la importancia de la elección del nombre y calificación correcta del tema fundamental. Un ejemplo de ello lo tuve cuando hacía "El Enfermo Imaginario", de Moliére. (19) Nuestro primer intento, elemental, nos llevó a elegir y calificar el tema así: "Yo quiero estar enfermo". Pero mientras mayor esfuerzo ponía yo en ello y mejor realizaba este, más evidente era que hacíamos de una comedia ágil, movida y alegre, una tragedia patológica. Pronto nos dimos cuenta del error en que habíamos incurrido, y cambiamos aquél por: "Quiero pensar que estoy enfermo". Entonces todo el aspecto cómico de la obra se puso de manifiesto ante nosotros y el terreno quedó preparado para mostrar la manera en la que los charlatanes del mundo médico explotaban al estúpido Argán, que era lo que Moliére se propuso hacer.

"En "La Locandiera" de Goldini, cometimos el error de calificar al tema así: "Quiero ser un misógino" encontrando que la obra, de este modo, se resistía a producir ni humor ni acción. Fue únicamente cuando descubrimos que, en realidad, el héroe ama a las mujeres, pero quería ser reputado

de misógino, y cambiamos por: "Quiero hacer la corte, pero disimuladamente", que la obra adquirió vida de inmediato.

"En este ejemplo el problema se refería más bien a mi parte que a la obra en total. No obstante, fue sólo después de que habíamos trabajado mucho cuando nos dimos cuenta de que la Posadera era en realidad no solamente la dueña del lugar sino de nuestras vidas, en otras palabras: la *Mujer*, y entonces toda la esencia de la obra se hizo evidente.

"A menudo no llegamos a una conclusión acerca de éste, o sea el tema fundamental, sino hasta que la obra ha sido puesta. Muchas veces es el público mismo quien nos ayuda a definir aquél verdaderamente.

"El tema fundamental debe ser fijado de la manera más firme en la mente del actor durante toda su actuación. Dio nacimiento a la obra misma al ser escrita; debe ser también la fuente de la creación artística del actor.

2

El Director empezó hoy por decirnos que la corriente interna principal de una obra produce un estado de agarre íntimo y un poder de captación en el cual los actores pueden descubrir y desarrollar todas las incidencias de la trama y luego llegar a una conclusión clara sobre su propósito fundamental subyacente.

—A esta línea interna de esfuerzo que guía al actor de principio a fin de la obra, podemos llamarla *continuidad* o la *acción principal intermedia* sostenida a través de aquélla. Esta línea directriz galvaniza, presta y comunica energía a todas las unidades y objetivos menores de la obra, y los dirige hacia el super-objetivo. De ahí que todos aquéllos sirven al propósito común.

"Para poner de relieve la enorme importancia práctica de esta *acción principal intermedia* y del *super-objetivo* en nuestro proceso interno de creación, la prueba más convincente que puedo ofrecer es un ejemplo del que tuve conocimiento personal: Una cierta actriz, que gozaba de gran popularidad y éxito, llegó a interesarse en nuestro sistema de actuación, y decidió retirarse de la escena por un tiempo a fin de perfeccionarse por medio del estudio del nuevo método. Trabajó con varios maestros y durante algunos años. Después retornó a la escena.

"Para su sorpresa, no obtuvo ya más éxito. El público halló que había perdido su cualidad más estimable, que era el brote, el rapto directo y espontáneo de la inspiración. Este

había sido reemplazado por la sequedad, la rigidez, por una manera de actuar naturalista, artificiosa, detallista y otros defectos semejantes. Pueden fácilmente imaginar ustedes la situación en que se encontraba. Cada vez que aparecía ante el público se sentía como si pasara por alguna prueba. Ello interfería su actuación y aumentaba un sentimiento de confusión y desaliento tal que casi llegaba a la desesperación. Se probó a sí misma en varios teatros de provincia, creyendo que quizás el público de la capital le era hostil o que tenía prejuicios en contra del "sistema". Pero el resultado fue el mismo en todas partes. La desdichada actriz empezó a renegar del nuevo método y a tratar de deshacerse de él. Hizo pues esfuerzos para recobrar su antiguo estilo de actuación, pero fue incapaz de lograrlo. Había perdido su habilidad para el artificio, sin poder soportar más los modos antiguos, absurdos en comparación con el método nuevo, que ella en realidad prefería. Se encontró así ante un dilema irresoluble. Llegó a decirse que había decidido retirarse definitivamente.

"Por aquel entonces tuve ocasión de verla actuar. Después de ello, a petición suya, fui a su camerino; y mucho después de que la obra había terminado y todos se habían retirado del teatro, ella no me permitía irme también, rogándome en forma conmovedora y desesperada decirle cuál era la causa de aquel cambio que se había operado en ella. Repasamos entonces su parte en la obra al detalle, examinamos cómo había sido esta preparada, y todo el acervo técnico que ella había adquirido mediante el estudio del "sistema". Todo estaba bien. Y ella había entendido cada parte de éste por sí misma. Pero no había captado las bases fundamentales, creativas, del sistema considerado en conjunto, como un todo. Cuando le pregunté acerca de su línea principal intermedia de acción y sobre el super-objetivo, admitió haber oído hablar de ello pero en términos generales y sin un conocimiento práctico de esto.

"Si usted actúa sin esa línea intermedia de acción" —le dije—, "está siguiendo únicamente ciertos ejercicios, partes inconexas del sistema. Estos son útiles en el salón de clases y respecto al trabajo que allí se desarrolla, pero no lo son para la actuación completa de una parte. Usted no ha tenido en cuenta el hecho importante de que el propósito fundamental de estos ejercicios es establecer líneas fundamentales de dirección: he aquí por qué los espléndidos fragmentos de su parte no han producido efecto. ¡Rompa usted una hermosa estatua, y los pequeños trozos de mármol no podrán tener nunca un efecto definitivo!"

"Al día siguiente, ensayando, le mostré cómo preparar sus unidades y objetivos en relación con el tema principal y la dirección de su parte en la obra.

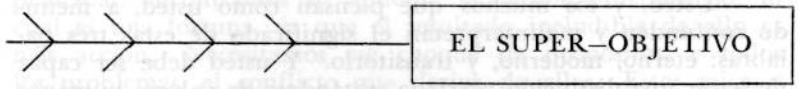
"Se entregó al trabajo apasionadamente y pidió varios días para adquirir una completa firmeza en él. Yo comprobé, verificándola, su labor de cada día, y al término de ello, fui al teatro a verla representar su parte otra vez, con el nuevo espíritu. Su éxito fue definitivo. No puedo describirles lo que ocurrió aquella noche en el teatro. Esa actriz, excelentemente dotada, tuvo la recompensa de los sufrimientos y dudas que por un largo período de años había sufrido. Se arrojó a mis brazos y me besó llorando de gozo, agradeciéndome el haberle devuelto su capacidad y su talento. Reía y danzaba, feliz, mientras el telón subía y bajaba innumerables veces en medio del aplauso de un público que no estaba dispuesto a dejarla retirarse.

"Eso les muestra a ustedes la milagrosa y vitalizadora cualidad de la línea principal intermedia de acción y del super-objetivo.

Tortsov reflexionó unos instantes. Luego añadió:

—Quizás sea más gráfico esto si hago para ustedes un esquema.

Y esto fue lo que dibujó:



LINEA DE ACCION

—Todas las líneas menores están dirigidas, orientadas hacia la misma meta, y se funden en una sola corriente principal —explicó.

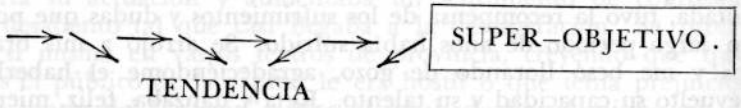
"Tomemos el caso, sin embargo, de un actor que no ha establecido su propósito fundamental y final, y cuya parte está constituída por líneas menores orientadas en diversas direcciones. Entonces tenemos:



"Si todos los objetivos menores en una parte apuntan en direcciones diferentes es, desde luego, imposible formar una línea sólida, continua e ininterrumpida. En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación ni relación con un todo. No importa cuán excelente pueda ser por sí misma cada parte, no tendrá lugar, sobre estas bases, en la obra.

"Examinemos otro caso: ya antes hemos convenido en que la línea principal de acción y el tema principal son partes orgánicas de la obra, y no pueden descuidarse sin que ello resulte en detrimento de la obra misma. Pero supóngase que

vamos a introducir un tema extraño en ella, o a poner, en la misma, lo que podríamos llamar una tendencia. Los demás elementos permanecerán siendo los mismos, pero serán puestos de lado por este nuevo elemento agregado. Esto puede ilustrarse así:



"Una obra con esta clase de espina dorsal, deforme y fraccionada, no puede tener vida.

Grisha protestó, violento, contra este punto de vista.

—Pero ¿no priva usted así a los directores —exclamó— y a los actores de toda iniciativa, de su capacidad creadora individual lo mismo que de toda posibilidad de renovar las antiguas obras maestras acercándolas al espíritu de nuestro tiempo?

La respuesta de Tortsov fue una explicación clara y serena:

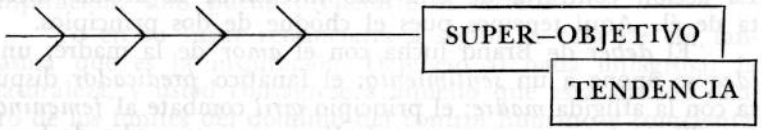
—Usted, y los muchos que piensan como usted, a menudo confunden y malinterpretan el significado de estas tres palabras: eterno, moderno, y transitorio. Y usted debe ser capaz de hacer una distinción acertada tratándose de valores humanos si ha de llegar al verdadero significado de esas palabras.

"Lo que es moderno puede convertirse en eterno si se refiere a asuntos o problemas de: libertad, justicia, amor, felicidad, un goce profundo o una gran pena. Yo no objeto esa clase, esa condición de moderno en la labor de un dramaturgo.

"En contraste absoluto, en cambio, es transitorio, momentáneo, lo que nunca llegará a ser eterno. Vive solamente hoy y mañana será olvidado. He aquí por qué una labor externa de arte no tiene nada en común con lo que es transitorio. No importa cuán hábil sea su productor o cuán dotados los actores que puedan intentar imponerla.

"La violencia es siempre un mal medio a emplear en la labor creadora, de tal modo que renovar un viejo tema empleando un énfasis sólo pasajero, transitorio, puede ser mortal tanto para la obra como para la parte. No obstante es cierto que encontramos muy raras excepciones. Sabemos que un fruto de una clase puede ser, ocasionalmente, injertado con otro, y producirse uno nuevo.

"A veces, una idea moderna puede ser naturalmente infundida a una antigua y clásica, y rejuvenecerla. En tal caso, la idea que así se le injerta y añade, queda absorbida por el tema principal:



"La conclusión que de todo ello se saca es que: *Sobre todo, hay que preservar el objetivo y la línea principal intermedia de acción. Eludan ustedes toda tendencia extraña o propósito ajeno al tema principal.*

"Quedaré muy satisfecho si he logrado familiarizar a ustedes con la importancia primaria y excepcional de estas dos cosas, porque habré cumplido así mi propósito principal como maestro, al explicar una de las partes fundamentales de nuestro sistema.

Después de una prolongada pausa, Tortsov siguió:

—Toda *acción* encuentra una *reacción* que a su vez intensifica a la primera. En toda obra, además de la acción principal, encontramos su opuesta, la *acción en contrario,* lo cual es una fortuna, ya que el resultado ineludible de ello es más acción. Necesitamos ese choque de propósitos, y todos los problemas, el conflicto que deriva de ellos. Estos mismos provocan una actividad que es la base de nuestro arte. Tomaré "Brand" para ilustrar esto:

"Supongan que hemos convenido en que el motivo de Brand: "Todo o Nada", representa el objetivo principal del drama (si ello es o no correcto queda, por el momento, aparte). Un propósito fanático, fundamental, de esta clase, es terrible. No admite concesiones ni compromisos, ni debilidad alguna para realizarse como ideal de la vida.

"Ahora intentaré unir a este tema principal varias unidades menores de la obra, digamos, la misma escena que estuvimos trabajando en clase: la de Agnes con las ropas del niño. Si trato, mentalmente, de ajustar esta escena al tema principal de "Todo o Nada" puedo, mediante un gran esfuerzo, adaptarlos uno a la otra en cierta forma.

"Pero es mucho más natural si tomo el punto de vista de que Agnes, la madre, representa la línea de reacción o la línea de acción en contrario. Ella está en oposición al tema principal.

"Si analizo la parte de Brand en esta escena, encontraré fácilmente su relación con el tema principal, porque lo que él quiere es que su mujer entregue la ropa del niño para hacer completo su sacrificio en aras del deber. Como fanático que es,

exige todo de ella para alcanzar su propio ideal de la vida. La acción contraria de ella sólo intensifica la acción directa de él. Aquí tenemos pues el choque de dos principios.

"El *deber* de Brand lucha con el *amor* de la madre; una *idea* se opone a un *sentimiento*; el fanático *predicador* disputa con la afligida *madre*; el principio *viril* combate al *femenino*.

"Por tanto, en esta escena, la línea eje intermedia de la acción, está a cargo de Brand, y la de la acción en contrario, de Agnes.

"Ahora, por favor —dijo Tortsov— presten toda su atención, ¡porque tengo algo importante que decirles!

"Todo lo que nos hemos empeñado en lograr en este primer curso ha sido capacitarles a adquirir un control sobre los tres más importantes aspectos de nuestro proceso de creación:

1) Captación o poder de posesión interno
2) La línea-eje o intermedia principal de acción
3) El super-objetivo.

Se hizo el silencio por un momento, y luego Tortsov concluyó la lección diciendo:

—Hemos cubierto estos tres puntos en términos generales. Ahora ya saben ustedes lo que queremos significar por *nuestro sistema.*

—◆—

Nuestro primer año del curso está por terminar. Yo había esperado obtener con esto inspiración, pero el "sistema" ha frustrado mis esperanzas.

Estos pensamientos pasaban por mi mente mientras permanecía de pie en el vestíbulo del teatro, poniéndome mi abrigo y arrollando lentamente mi bufanda alrededor del cuello.

De repente, alguien me tocó ligeramente. Me volví y encontré que era Tortsov.

Había notado mi abatimiento, y venía a investigar la causa de ello. Le di una respuesta evasiva, pero él se mantuvo firme en su propósito haciéndome pregunta tras pregunta.

—¿Cómo se siente ahora cuando está en escena? —me preguntó, esforzándose por comprender mi decepción por el "sistema".

—Eso es, precisamente, lo malo: que no siento nada fuera de lo común. Me siento bien, sé lo que hay que hacer, tengo un propósito al estar allí, tengo fe en mis acciones, y creo en mi derecho a estar pisando las tablas.

—Entonces, ¿qué más pide? ¿Siente usted, o le parece que eso está mal?

Le confesé mis anhelos de inspiración.

—Para eso, no acuda a mí. Mi "sistema" nunca fabricará inspiración; sólo puede prepararle el terreno

"Yo en su lugar renunciaría a seguir la caza de ese fantasma que es la inspiración. Deje eso al hada milagrosa: la naturaleza, y usted conságrese a aquello que está situado dentro de los límites del dominio del control humano y consciente.

"Ponga, coloque un rol en el camino debido, y éste avanzará por sí solo. Se desarrollará en amplitud y profundidad y le conducirá, al cabo, a la inspiración.

CAPITULO XVI

En el Umbral del Subconsciente

1

El Director comenzó haciendo la alentadora declaración de que ya teníamos hecha la mayor parte de nuestro trabajo preparatorio.

—Toda esta preparación dirige su "estado de creación interno", les ayuda a encontrar su "super-objetivo" y su "línea eje de acción", crea una psico-técnica consciente, y al cabo, conduce a ustedes —esto fue dicho con un toque de solemnidad— a la *región del subconsciente*. El estudio de esta región es parte fundamental de nuestro sistema.

"El lado consciente de nuestro espíritu arregla y pone un cierto orden en el mundo externo que nos rodea y sus fenómenos. No hay una línea netamente definida entre la experiencia consciente y la del subconsciente. Nuestra conciencia a menudo indica la dirección en la cual nuestra subconsciencia continúa trabajando. Por tanto, la finalidad fundamental de nuestra psico-técnica es ponernos en un estado creativo en el que nuestra subconsciencia funcione naturalmente.

"Es justo decir que esta técnica guarda, respecto a la naturaleza subconsciente creadora, la misma relación que la gramática respecto a la poesía. Hay que tener por desafortunado el que las consideraciones de tipo gramatical sobrepasen las poéticas. Esto sucede frecuentemente en el teatro, y no obstante, no podemos hacer éste sin el auxilio de la gramática. Ella debe emplearse para ayudarnos a arreglar el material creativo subconsciente, ya que sólo cuando éste ha sido organizado puede adoptar una forma artística.

"En la primera etapa de trabajo consciente de un rol, un actor siente y sigue su camino adentrándose en la vida de su parte sin una cabal comprensión de lo que pasa en ella, en sí mismo y en lo que le rodea. Cuando alcanza la región del subconsciente los ojos de su espíritu se abren y tiene así conocimiento de todo, hasta del menor detalle, y todo adquiere entonces una significación enteramente nueva. El actor está consciente de los nuevos sentimientos, conceptos, visión y acti-

tudes en el rol y en sí mismo. Más allá, pasado el umbral de la vida interna de uno, de propio acuerdo, ésta toma una forma simple y plena, porque la naturaleza orgánica dirige todos los centros principales e importantes de nuestro aparato creativo. La consciencia no sabe nada de todo esto: aun nuestros sentimientos no pueden hallar su camino en esta región, y sin embargo, sin ellos, la creación verdadera no es posible.

"No daré a ustedes método alguno técnico para ganar el control sobre el subconsciente. Sólo puedo enseñar a ustedes el método indirecto de tener acceso a él y a entregarse por sí mismos a su poder.

"Vemos, oímos, entendemos y pensamos de manera diferente *antes y después* de cruzar el *umbral del subconsciente. Anticipadamente,* tenemos *sentimientos aparentes verdaderos, después sinceridad de emociones.* De *este* lado, tenemos la sencillez de una fantasía limitada; del otro, *pasado aquél,* la simplicidad de una imaginación más amplia. Nuestra libertad en *este* lado del umbral está limitada por la razón y las convenciones, *más allá* de él nuestra libertad es activa, ardiente, osada, caprichosa y siempre adelantada. *Allí,* el proceso creativo es diferente, se renueva cada vez que se repite.

"Me hace pensar en el litoral a lo largo del océano. Grandes y pequeñas olas se arrojan de continuo a la arena: algunas juegan alrededor de nuestros tobillos, otras alcanzan nuestras rodillas, y aun nos hacen caer, pero las más grandes nos llevan consigo al mar, y eventualmente nos arrojan de nuevo a la playa.

"A veces el flujo del subconsciente apenas si toca a un actor, y se aleja. Otras, le envuelve por entero arrastrándolo a sus profundidades hasta que, al cabo, le vuelve otra vez a la orilla de la consciencia.

"Todo lo que les digo ahora sucede en los dominios de las emociones, no de la razón. Ustedes pueden sentir, percibir lo que digo, mejor que entenderlo. De aquí que será más adecuado a este punto el que, en lugar de hacer largas explicaciones, les cuente un episodio real de mi propia vida, que me ayudó a mejor percibir el estado del que vengo hablando.

"Una noche, en una fiesta, en casa de unos amigos, estábamos haciendo suertes diferentes cuando decidieron, por mera broma, operarme. Fueron traídas unas mesas, una para la operación misma, la otra, se suponía que para colocar el instrumental quirúrgico. Se colgaron y colocaron sábanas aquí y allá, se trajeron vendas, palanganas y varias vasijas.

"Los *cirujanos* se pusieron batas blancas, y a mí se me vistió con un camisón de hospitalizado. Me tendieron en la mesa de operaciones y me vendaron los ojos. Lo que me inquietaba era la extraña solicitud de los fingidos doctores. Me trataban como si estuviera en condiciones desesperadas, y hacían

todo con la mayor seriedad. De pronto un pensamiento me asaltó: ¿Qué tal si en realidad me cortaran y abrieran?

"La incertidumbre y la espera acabaron por preocuparme. Mi sentido del oído se aguzó, y yo me propuse no perder ni el más leve sonido. A mi alrededor podía oírlos murmurar, y vaciar agua y sonar los instrumentos. De vez en cuando, un recipiente resonaba como si fuera una campana funeraria.

"¡Comencemos! —susurró alguien.

"Algún otro me asió fuertemente por la muñeca de mi mano derecha. Sentí un dolor sordo, y luego tres golpes agudos como puñaladas... No pude menos que echarme a temblar. Algo, áspero y punzante, que dolía, me frotó la muñeca; luego se me vendó; la gente alrededor se movía produciendo sonidos, poniendo cosas en las manos del que operaba.

"Al cabo, después de una larga pausa, empezaron a hablar en voz alta, a reírse, y me felicitaban. Me quitaron la venda de los ojos, y en mi brazo derecho vi que descansaba... un niño recién nacido figurado por mi propia mano derecha toda envuelta en gasa, como pañales. En el dorso de la mano habían pintado una inocente cara de bebé.

"Lo que hay que preguntarse es: ¿fueron verdaderos los sentimientos que experimenté y mi creencia en ellos real, o fueron los que llamamos *sentimientos aparentemente verdaderos?*

"Desde luego, no hubo *verdad real* ni un *real sentido de fe* —recalcó Tortsov al recordar sus sensaciones—. Con todo, casi puede decirse que, para los propósitos del teatro, viví verdaderamente aquellas sensaciones. Y sin embargo, no había un decidido y firme esfuerzo de creencia en lo que yo estaba experimentando. Había sí un constante flujo y reflujo entre la creencia y la duda, entre las verdaderas sensaciones y la ilusión de experimentarlas. Todo el tiempo sentí que *si* de verdad hubiera yo sufrido una operación pasaría por momentos tales como había pasado durante esta operación fingida. La ilusión, en verdad, fue suficientemente vívida.

"Yo sentí, a veces, que mis emociones eran precisamente las que hubiera experimentado en la realidad. Esas, recordaron para mí sensaciones que me eran familiares en la vida real. Tuve hasta el presentimiento de que perdería la conciencia, si bien sólo por unos segundos; y ese presentimiento desaparecía tan pronto como venía. Pero la ilusión dejó huellas. Y al presente estoy convencido de que lo que me pasó aquella noche puede ocurrir en la vida real.

"Esa fue mi primera experiencia respecto a la condición de lo que llamamos *región del subconsciente* —dijo el Director al finalizar su relato.

—Es un error creer que un actor experimenta un segundo estado de realidad cuando está desarrollando su labor de creación en escena. Si ese fuera el caso, nuestro organismo, física y espiritualmente, sería incapaz de soportar el trabajo enorme que ello supondría.

"Como ustedes saben ya, en escena vivimos valiéndonos de recuerdos emocionales de las realidades. A veces esos recuerdos alcanzan un punto de ilusión tal que los hace parecer como la vida misma. No obstante, algo como el olvido completo de sí mismo y una constante y resuelta creencia en que lo que sucede en escena es posible, ocurren raramente. Sabemos de momentos aislados, largos o breves, en que un actor se pierde en la *región del subconsciente.* Pero durante el resto del tiempo, la verdad alterna con la verosimilitud, la fe con la probabilidad.

"La experiencia que acabo de contarles es un ejemplo de la coincidencia de los recuerdos emotivos con las emociones requeridas por la parte. La analogía que resulta de esta coincidencia lleva al actor más cerca del personaje que encarna. En tales ocasiones un artista creativo siente su vida propia en la de su parte, y la vida de su parte idéntica a la suya personal. Esa identificación produce una metamorfosis milagrosa.

Después de unos instantes de reflexión, Tortsov continuó:

—Otras cosas, aparte de tales coincidencias entre la vida real y un papel, nos llevan a entrar en *la región del subconsciente.* Con frecuencia, un simple *incidente externo* y casual, que no tiene nada que ver con la obra o la parte, o las peculiares circunstancias del actor, de pronto inyecta un poco de vida real dentro del teatro, e instantáneamente nos arrebata adentrándonos en un estado de creación subconsciente.

—¿Qué clase de incidente? —se le preguntó.

—Cualquiera. Hasta el caerse un pañuelo o el cambiar de sitio una silla. Un incidente vivo en la atmósfera condicionada del escenario es como un soplo de aire fresco en un cuarto mal ventilado. El actor tiene que levantar el pañuelo, o volver la silla, espontáneamente, porque eso era algo que no estaba ensayado en la obra. Y no lo hace como un actor sino de una manera ordinaria y humana, y crea así un trozo de verdad en la que él debe creer. Esta verdad se opondrá en abierto constraste a lo que le rodea de manera tan condicionada y convencional. Está en sus manos el incluir tales momentos de realidad en su parte, o dejarlos pasar; puede tratarlos, manejarlos como un actor y hacerlos encajar dentro de la parte, o puede, por un momento, salirse de ella, disponer y arreglar la incidental intrusión, y luego volver a la convención de lo teatral y reanudar su interrumpida acción.

"Si el actor puede creer verdaderamente en el espontáneo y casual incidente, y utilizarlo en su parte, ello le ayudará. Le pondrá en el camino que conduce al *umbral del subconsciente*

"Tales incidentes a menudo actúan a manera de un diapasón, dando una nota viva y obligándonos a volver de la artificialidad y la falsedad a la verdad. Un solo momento de éstos puede imprimir una dirección a todo el resto de un papel.

"Por tanto, aprendan ustedes a apreciar cualquier incidente. No los dejen pasar de largo. Aprendan a utilizarlos prudentemente cuando suceden de manera espontánea. Son un excelente medio de aproximarles a la *región del subconsciente.*

2

El Director empezó hoy con estas palabras:

—Hasta ahora hemos tratado de los incidentes casuales que pueden servirnos como medio de acceso y aproximación al subconsciente. Pero no podemos, sobre ello, basar ni elaborar regla alguna. ¿Qué puede hacer un actor si no está seguro del éxito?

"No tiene otro camino abierto que recurrir, en demanda de ayuda, a una *psico-técnica consciente.* Esta puede preparar medios y condiciones favorables para dar acceso a la *región del subconsciente.* Entenderán esto mejor si doy a ustedes algún ejemplo práctico.

"¡Kostya y Vanya! Actúen, por favor, para nosotros, la escena inicial del ejercicio del dinero quemado. Recordarán que toda labor creativa debe comenzarse por el relajamiento y descanso de los músculos. Así pues, siéntense ustedes, cómodamente y descansados, igual que si estuvieran en casa.

Subimos al escenario y cumplimos sus instrucciones.

—¡No es suficiente! ¡Más descansados! —se oyó a Tortsov desde la sala—. Pónganse aún más cómodos y tranquilos: deben sentirse mejor todavía que cuando están en casa, en su propio ambiente, porque aquí no se trata de realidades, sino de la *soledad en público.* Así que aflojen más sus músculos. ¡Corten el 95 por ciento de tensión!

"Quizás crean ustedes que exagero la cantidad de tensión excedente, ¿verdad? Pues no. El esfuerzo que hace un actor cuando está delante de un público numeroso, es enorme. Lo peor es que todo este esfuerzo es realizado casi sin que él se dé cuenta ni lo desee, y hasta sin proponérselo.

"Por lo tanto, pongan todo su empeño en librarse de la mayor cantidad posible de tensión. No piensen, en ningún momento, que tendrán menos de la necesaria. No importa cuánto la reduzcan, nunca será ello bastante.

—¿Qué límite marca usted? —preguntó alguien.

—Su propio estado físico y espiritual les dirá lo que es correcto. Ustedes sabrán lo que es verdadero y normal al respecto, cuando alcancen ese estado que llamamos *Yo estoy*.

Yo sentí que Tortsov no podía ya pedirnos un mayor relajamiento que aquél en que me hallaba. Sin embargo, él siguió pidiéndonos, todavía, una menor tensión.

Esto dio por resultado que me sobrepasara, llegando a un estado de postración y torpeza. Ese es otro aspecto de la rigidez muscular, y tuve que luchar contra él Para ello, cambié de postura y traté de librarme de la presión por medio de la acción. Cambié de un ritmo nervioso y ligero a otro lento, casi perezoso.

El Director no sólo se dio cuenta sino que aprobó lo que yo hacía.

—Cuando un actor está realizando un gran esfuerzo, es, a veces, una buena idea adoptar una forma más ligera en su trabajo. Esa es otra manera de tratar la tensión.

Pero yo era todavía incapaz de alcanzar el verdadero sentido de descanso y desahogo de cuando me tiendo a lo largo en el sofá de mi casa.

A todo esto, Tortsov, a más de pedir un relajamiento y falta de tensión aun mayores, nos recordó que no debíamos hacerlo solamente porque sí. Recordó que los tres pasos necesarios son: tensión, relajamiento, y justificación.

Y tenía toda la razón, porque yo lo había olvidado, y tan pronto como enmendé mi eror sentí en mí un cambio completo. Todo el peso de mi cuerpo se asentó en la tierra; me hundí en el sillón de brazos en el que sólo me había medio tendido. Ahora me parecía que la mayor parte de la tensión había desaparecido. Aun así, no me sentí tan libre y desembarazado como en la vida ordinaria. ¿Qué pasaba? Cuando dejé de analizar la condición en que me hallaba, me dí cuenta de que mi *atención*, al forzarse también, me impedía el relajamiento. Refiriéndose a esto, el Director explicó:

—El forzar la atención les traba y les impide tanto como los espasmos musculares. Cuando su naturaleza está dominada por ello, el proceso subconsciente no puede desarrollarse en ustedes normalmente. Deben lograr su libertad interna al igual que su relajamiento físico.

—Noventa y nueve por ciento menos también en cuanto a esto, supongo —apuntó Vanya.

—Eso es. El exceso de tensión alcanza a tanto, sí, sólo que ustedes deben manejarlo con mucho tacto. En comparación con los músculos, las elaboraciones mentales, espirituales, son como las telas de araña respecto a los cables. Individualmente se rompen con facilidad, pero ustedes pueden hacer con ellas

recias cuerdas. Sin embargo, cuando primero se les hila hay que tratarlas con delicadeza.

—¿Cómo pueden manejarse los espasmos internos? —preguntó un estudiante.

—De la misma manera que se tratan las contracciones musculares. Primero busquen ustedes el punto de tensión. En seguida, traten de disminuir la presión en él, y por último construyan una base para liberarle de acuerdo con una suposición apropiada.

"Aprovechen ustedes la circunstancia de que en este caso su *atención* no puede divagar por el teatro sino que está concentrada dentro de ustedes mismos, en su interior. Den a ella un *objeto* interesante, algo que efectivamente les ayude. Diríjanla a algún objetivo o acción atrayente.

Empecé a repasar los objetivos de nuestro ejercicio, y todas sus circunstancias dadas; mentalmente, recorrí todas las habitaciones. Entonces ocurrió lo inesperado. Me encontré a mí mismo en un cuarto desconocido, en el que no había estado antes. Había allí una pareja de personas mayores: eran los padres de mi mujer. Esta circunstancia imprevista para mí me afectó y me alteró, porque aumentaba mis responsabilidades. ¡Dos personas más por quienes trabajar, que hacían cinco bocas que alimentar, sin contarme yo mismo! Esto daba mayor importancia a mi trabajo, respecto a mi comprobación de cuentas del día siguiente, y a mi revisión de documentos ahora. Me senté en el sillón de brazos, enredando entre los dedos, nerviosamente, un trozo de cordel.

—Eso estuvo bien —exclamó Tortsov, aprobando—. Así se ha liberado verdaderamente de la tensión. Ahora puede creer en todo lo que está haciendo y pensando, aunque yo no sepa exactamente qué es esto último.

Tenía razón. Cuando verifiqué mi estado físico, hallé mis músculos liberados de la contracción. Evidentemente había alcanzado la tercera etapa de una manera natural, allí sentado, y dando una base real a mi trabajo.

—Ahora tiene usted una verdad real, fe en sus acciones, el estado que llamamos "Yo estoy". Está usted precisamente en el umbral —me dijo suavemente—. Sólo que no se apresure. Haga uso de su visión interna para alcanzar hasta el fin, el extremo de cada cosa que hace. Si es necesario, introduzca una nueva suposición. ¡Espere! ¿Por qué vaciló entonces?

Me fue fácil volver al camino que venía siguiendo. No tenía más que decirme a mí mismo:

—Supón que ellos encuentran un faltante en las cuentas. Eso significaría una nueva revisión de todos los libros y documentos. ¡Qué espantoso trabajo! ¡Y tener que hacerlo solo, a estas horas de la noche!

Mecánicamente, saqué mi reloj. Eran las cuatro. ¿De la tarde o de la mañana? Por un momento, supuse que sería lo último. Yo estaba agitado, e instintivamente me lancé al escritorio y empecé a trabajar con ahinco.

Alcancé a oír a Tortsov que hacía un comentario de aprobación y explicaba a los estudiantes que ésa era la manera correcta de lograr acceso al subconsciente. Pero yo no presté más atención: no necesitaba de aquel aliciente porque en ese momento vivía yo realmente la escena y podía hacer cualquier cosa a mi elección.

Evidentemente, el Director, habiendo alcanzado su propósito de enseñanza estaría pronto a interrumpirme, pero yo estaba ansioso, firmemente empeñado en mantenerme en mi disposición de ánimo, y persistí en ello.

—Ah, ya sé —dijo él a los demás—. Se trata de una gran ola.

—Pero tampoco estaba yo satisfecho. Quería complicar más aún mi situación y acrecentar mis emociones. Así que añadí una nueva circunstancia: un desfalco importante en la contabilidad. Al admitir tal posibilidad me dije: "¿Qué haría yo en ese caso?" Y, sólo de pensarlo, el corazón me salía por la boca.

—El agua le llega ahora a la cintura —comentó Tortsov.

—¿Qué puedo hacer? —me pregunté agitado—. ¡Tengo que volver a la oficina! —Me precipité al vestíbulo. Pero entonces recordé que la oficina estaría cerrada, así que me volví, y me puse a recorrer el cuarto de arriba abajo tratando de ordenar mis pensamientos. Por último, me senté en un rincón oscuro a reflexionar.

Pude entonces ver con la imaginación, a varias personas, revisar los libros y hacer un recuento de los fondos. Me interrogaban investigando, pero yo no sabía qué contestarles: una especie de desesperación invencible me impedía desahogarme.

Entonces ellos dictaminaban, y su resolución era fatal para mi carrera. Se reunían en grupos, murmurando; yo estaba a un lado, proscrito, perdido. Luego la investigación previa, el proceso, la destitución, el repudio, la confiscación de mis bienes, la pérdida y la ruina de mi hogar.

—Ya está, ahora, en medio del océano del subconsciente —observó Tortsov. Entonces se adelantó hasta el proscenio y me dijo por lo bajo—: No se apresure, y siga, llegue hasta el fin.

Se volvió a los demás estudiantes señalando que, a pesar de mi inmovilidad, podía percibirse la tormenta de emociones que se agitaba en mi interior.

Yo le oí hacer todas estas observaciones, pero esto no se interfería con mi vida en escena, ni me apartaba de ella. Para entonces mi cabeza sobrenadaba en un vértigo de agitación porque mi parte y mi propia vida estaban tan entremezcladas que parecían absorberse la una a la otra; no tenía idea de dónde empezaba una y terminaba otra. Mi mano dejó de arrollar el cordel entre los dedos y quedé inerte.

—Eso señala la mayor profundidad en el océano —explicó Tortsov.

No sé lo que pasó a partir de ese momento. Sólo sé que encontré fácil y grato ejecutar toda clase de variaciones. Decidí una vez más que debería ir a la oficina y luego ver a mi abogado; resolví que debía encontrar ciertos papeles para exonerar mi nombre, y me di a buscarlos, ansioso, en cuanta gaveta y cajón encontré.

Cuando terminé mi actuación, el Director me dijo con la mayor seriedad:

—Ahora tiene usted ya derecho a decir que ha encontrado el océano del subconsciente por su propia experiencia. Podemos hacer experimentos semejantes empleando a cualquiera de los *elementos* de la disposición de ánimo creativa como punto de partida, imaginación y suposiciones, deseos y objetivos (si es que están bien definidos), emociones (si han despertado naturalmente). Pueden ustedes comenzar con varias proposiciones y conceptos. Si perciben la verdad en una obra, subconscientemente, su fe en ella se sucederá de manera natural, así como el estado de *Yo estoy*. Lo que importa recordar en todas estas combinaciones es que cualquiera que sea el elemento que hayan escogido para empezar, deben ustedes llevarlo al límite de sus posibilidades. Ya saben ahora que en tomando uno cualquiera de estos eslabones de la cadena en el proceso de creación, arrastrarán consigo todos los demás que la forman.

Yo estaba arrobado, no porque el Director me hubiera elogiado, sino porque había sentido de nuevo, en mí, la inspiración creadora. Cuando lo confesé así a Tortsov, él explicó:

—No saca usted la conclusión debida de la lección de hoy. Algo mucho más importante de lo que cree ha tenido lugar. El que haya venido a usted la inspiración fue sólo accidental, y usted no puede confiar en ello. Pero sí puede contar con lo que ocurrió realmente. El caso es que la inspiración no le llegó por sí misma. Usted la llamó, preparándole el camino. Este resultado es de mucha mayor importancia.

"La conclusión correcta y satisfactoria de la lección de hoy es que usted, ahora, tiene ya el poder de crear las condiciones favorables para que nazca la inspiración. Por tanto, piense en aquello que despierta sus fuerzas motrices internas, en lo que hace y constituye su disposición de ánimo creador. Piense en su super-objetivo y en la línea eje de acción que conduce a aquél. En resumen, tenga en la mente siempre todo aquello que puede ser controlado conscientemente y le conduce al subconsciente. Esa es la preparación mejor posible para la inspiración. Pero nunca intente un acceso directo a ella por ella

misma. Esto sólo producirá una desviación física y resultados contrarios a todo lo que desea.

Desgraciadamente el Director tuvo que posponer una exposición más amplia del tema hasta la siguiente lección.

3

Tortsov continuó hoy el resumen de los resultados de nuestra lección anterior. Empezó así:

—Kostya dio a ustedes una demostración práctica de la manera como la psico-técnica consciente despierta a la creación subconsciente de la naturaleza. En principio, pueden ustedes pensar que no se ha logrado nada nuevo con ello. El trabajo fue empezado, como debía, con el relajamiento de los músculos. La atención de Kostya se concentró en su cuerpo. Pero él mismo la transfirió, hábilmente, a las supuestas circunstancias del ejercicio. Nuevas complicaciones internas justificaron el que se hallara sentado allí, en el escenario, inmóvil. En él, esas bases para su inmovilidad acabaron de liberar sus músculos. Entonces creó toda clase de condiciones nuevas para su vida supuesta. Estas enriquecieron la atmósfera total del ejercicio e intensificaron la situación dándole aun posibilidades trágicas. Esto fue una fuente de verdadera emoción.

"Ahora se preguntan ustedes: "¿Y qué de nuevo hay en todo esto?" La *diferencia* es infinitesimal, y estriba en haberlo obligado yo a *realizar y llevar cada uno de sus actos creativos hasta su último término.* Eso es todo.

—¿Cómo puede eso ser todo? —prorrumpió Vanya.

—Muy sencillo. Lleven todos los elementos del estado de creación interno, sus fuerzas motrices internas y su línea eje de acción hasta el límite de la actividad humana (no teatral), y sentirán, ineludiblemente, la realidad de su vida interna. Más aún: no serán capaces de resistirse a creer en ella.

"¿Han notado que cada vez que esta verdad y su creencia en ella nacen, involuntariamente el subconsciente entra en acción y la naturaleza empieza a funcionar? Así, cuando la psicotécnica consciente que emplean ustedes es llevada a su máximo de aplicación, el terreno queda preparado para el natural proceso subconsciente.

"¡Si ustedes supieran cuan importante es este nuevo paso!

"Es en verdad grato pensar que cada momento de creación está pleno de ansiedad y exaltación y de complejidad. De hecho, en realidad, encontramos que hasta la mínima acción o sensación, el más elemental medio técnico, pueden adquirir una profunda significación en las tablas sólo con ser

impulsados, llevados, hasta el límite de sus posibilidades, hasta la frontera misma de la *verdad* humana, la *fe* humana y el sentido del estado que llamamos *Yo estoy.* Cuando se llegue a este punto, la totalidad de los elementos del ser físico y espiritual funcionarán normalmente, igual que sucede en la vida real, y sin que importe la consideración de que la especial condición de su labor creativa requiere que ésta sea hecha en público.

"Al traer a principiantes como ustedes hasta el *umbral del subconsciente,* he tomado un punto de vista diametralmente opuesto al de muchos otros maestros. Yo creo que ustedes deben tener esta experiencia y emplearla cuando trabajan sobre sus *elementos* internos y su *estado interno creativo,* en todas sus prácticas y ejercicios.

"Quiero que ustedes sientan desde el principio, aunque sólo sea por breves instantes, esa sensación magnífica y feliz que los actores experimentan cuando ya sus facultades de creación funcionan verdaderamente, y subconscientemente. Además, esto es algo que ustedes tienen que aprender mediante sus propias emociones y no por ninguna manera teórica. Aprenderán a querer este estado y a luchar, a esforzarse de continuo por alcanzarlo.

—Yo puedo estar pronto a estimar la importancia de lo que usted nos ha dicho —intervine yo—. Pero no ha sido suficiente. Denos usted ahora los medios técnicos por los cuales podemos llevar adelante cualquiera de los elementos hasta el extremo de sus posibilidades.

—Con gusto. Por un lado, debe usted, primero, descubrir cuáles son los obstáculos para ello, y aprender a vencerlos. Por otro, debe buscar todo aquello que le facilite el proceso. Me ocuparé primero de las dificultades.

"La más importante, como ustedes saben, es la circunstancia anormal que presenta la labor de creación de un actor al tener que ser hecha en público. Los métodos para afrontar este problema y combatirlo les son ya familiares a ustedes. Deben alcanzar el *estado creativo* apropiado. Hagan esto primero que nada, y cuando sientan que sus facultades internas están dispuestas, listas, den a su naturaleza interna el estímulo, aun el más ligero, que necesita empezar a funcionar.

—Es eso, precisamente, lo que no entiendo. ¿Cómo lo hace usted? —exclamó Vanya.

—Introduciendo algún incidente imprevisto y espontáneo, un toque de realidad. No importa que sea físico o espiritual de origen. La única condición es que debe ser afín o guardar relación con el super-objetivo y la línea eje intermedia de acción. Lo inesperado del incidente les excitará impulsándolos, y su naturaleza se lanzará adelante.

—Pero ¿de dónde tomaré ese ligero toque de verdad? —insistió Vanya.

—En todas partes: en lo que sueña usted, o piensa, o en lo que imagina o siente; en sus emociones, sus deseos, sus menores acciones internas o externas, en su humor y estado de ánimo, las entonaciones de su voz, en algún detalle apenas perceptible del montaje, en la geometría de los movimientos.

—Y luego, ¿qué es lo que sucede?

—La cabeza comenzará a trabajar partiendo de la excitación de la repentina y completa fusión de la parte con la vida propia de usted. Puede esto no durar mucho, pero mientras es así, usted no será capaz de distinguir entre usted mismo y el personaje que encarna.

—¿Y luego?

—Luego, como ya les he dicho, la verdad y la fe les conducirán hasta penetrar en la región del subconsciente, remitiéndoles al poder de la naturaleza.

Después de una pausa, continuó:

—Hay otros obstáculos en su camino. Uno de ellos es la *imprecisión. El tema creativo en la obra puede ser vago, indeterminado, o el plan de producción puede no estar definido claramente. Una de las partes puede estar trazada equivocadamente, o sus objetivos no haber sido fijados. El actor puede no estar seguro de los medios de expresión que ha escogido.* ¡Si ustedes supieran cómo la duda y la imprecisión pueden arrastrarles, hundirlos! La única manera de conducirse en esta situación, y tratarla, es aclarar y definir todo lo que carece de precisión.

"He aquí otra amenaza: algunos actores no se dan cuenta cabal de las limitaciones que la naturaleza les ha impuesto. Toman y emprenden problemas cuya resolución está fuera del alcance de sus capacidades. El cómico quiere hacer tragedia, el viejo quiere ser galán, "jeune premier", el de tipo común y simple aspira a las partes heroicas y la "soubrette", la confidente graciosa, a las dramáticas. Esto sólo puede dar como resultado una acción forzada y mecánica, estereotipada, estéril. Estas son también trabas, lastre. Y el único medio de liberarse de ello es estudiar a conciencia nuestro arte y a nosotros mismos en relación con él.

"Otra dificultad frecuente es la que deriva del trabajo demasiado consciente, de un esfuerzo excesivo. El actor se hincha y resopla, se fuerza a sí mismo para dar expresión externa a algo que realmente no siente. Todo lo que uno puede hacer aquí, es aconsejar al actor que no se exceda en sus intentos.

"Todos estos son obstáculos que hay que aprender a reconocer. El aspecto constructivo, la exposición y discusión de qué es lo que les ayuda a alcanzar el *umbral del subconsciente* es un asunto complicado para el cual hoy no hemos tenido tiempo suficiente.

4

—Llegamos ahora al lado positivo de la cuestión —expuso el Director al empezar hoy su lección—. A las condiciones y medios que ayudan a un actor en su labor de creación y le conducen a la tierra prometida del subconsciente. Es difícil hablar de los dominios de éste. No es siempre un asunto que se preste al razonamiento. ¿Qué podemos, pues, hacer? Cambiar, volvernos hacia la discusión del super-objetivo y la línea intermedia principal de acción.

—¿Por qué volver a ellos? ¿Por qué los escogió usted? ¿Cuál es la relación entre una y otra cosa? —dijeron varios estudiantes, confundidos.

—Principalmente porque aquéllos son predominantemente conscientes en su conjunto, y sujetos a la razón. Otros terrenos para hacer esta elección aparecerán en nuestra lección de hoy.

Nos llamó a Paul y a mí para actuar la primera escena entre Yago y Otelo en sus primeras líneas.

Nos preparamos, y actuamos con los debidos sentimientos internos y la concentración requerida.

—¿Qué es lo que intentan ahora? —preguntó Tortsov.

—Mi propósito principal es atraer la atención de Kostya —contestó Paul.

—Yo me concentraba en entender lo que Paul decía, y trataba de visualizar en mi interior sus observaciones —expliqué yo.

—O sea, que uno de ustedes estaba atrayendo la atención del otro a fin de hacerse notar, y el otro trataba de penetrar y visualizar las observaciones hechas a él a fin de visualizar y penetrar las mismas.

—No, desde luego que no —protestamos enérgicamente.

—Pero eso es todo lo que puede suceder en ausencia de un super-objetivo y de la línea intermedia principal de acción para la obra entera. No puede haber nada más que acciones individuales no relacionadas, emprendidas tan sólo por ser ellas mismas.

"Repitan ahora lo que acaban de hacer, y añadan la siguiente escena, en la que Otelo está bromeando con Yago.

Cuando terminamos, Tortsov nos preguntó de nuevo, cuál había sido nuestro objetivo.

—El *dolce far niente* —respondí yo.

—¿Y qué ha pasado con su objetivo de antes: tratar de entender a su interlocutor?

—Me absorbí en el siguiente y más importante paso.

—Ahora repitan todo hasta aquí, y añadan todavía otro poco: los primeros indicios de los celos.

Lo hicimos según estas direcciones y definimos torpemente nuestro objetivo como "hurgando burlas en lo absurdo del voto de Yago".

—Y ahora, ¿dónde quedaron sus objetivos anteriores? —indagó el Director.

Yo iba a decir que también habían sido absorbidos por una finalidad subsiguiente y más importante; pero pensándolo mejor, me quedé callado.

—¿Qué pasa? ¿Qué le preocupa?

—El hecho de que en este momento de la obra el tema de la felicidad se interrumpe, y se inicia el nuevo tema de los celos.

—No se interrumpe —corrigió Tortsov—. Muda con el cambio de circunstancias de la obra. Primero, la línea pasa por un breve período de dicha para el recién casado Otelo, quien chancea con Yago; viene después el asombro, el desaliento, la duda. El rechaza la tragedia que ve iniciarse, calma sus celos, y vuelve a su estado de dicha.

"Estos cambios de ánimo nos son familiares en la realidad. La vida discurre suave, tranquilamente, y de pronto, la duda, la desilusión y la ira surgen, y todavía, después, se disipan, y todo vuelve a ser brillante y limpio una vez más.

"No tienen nada que temer de esos cambios; al contrario, aprendan a aprovecharlos lo mejor posible, a intensificarlos. En el ejemplo presente, es cosa fácil de hacer. No tienen más que recordar las primeras etapas del romance de Otelo con Desdémona, el pasado inmediato y gozoso, y luego contrastar todo esto con el horror y la tortura que Yago prepara al Moro.

—No entiendo. ¿Qué tenemos que recordar de su pasado? —preguntó Vanya.

—Piensen en los maravillosos, encantadores primeros encuentros en la casa de Brabancio, los relatos de Otelo, los encuentros furtivos, el rapto de la novia y el matrimonio; el nuevo encuentro en Chipre bajo el sol del mediodía, la inolvidable luna de miel, y luego, en el futuro... todas las consecuencias de la diabólica intriga de Yago, el quinto acto.

"¡Ahora, sigan!

Hicimos toda la escena hasta el famoso voto de Yago de consagrar, por el firmamento y las estrellas, su espíritu, su voluntad y sentimientos, todo cuanto él es, al servicio del engañado Otelo.

—Si ustedes trabajan siguiendo la obra entera en esta forma, sus objetivos menores quedarán naturalmente absorbidos por otros mayores que serán menores también, y permanecerán como postes, como señales guías a lo largo de la línea eje de acción. Este objetivo mayor recoge todos los menores, subconscientemente, y finalmente forma la línea principal de acción para la tragedia entera.

Se trató en seguida del nombre adecuado para el primer objetivo mayor. Nadie, ni el Director mismo, pudo decidirlo. Esto, desde luego, no fue nada sorprendente ya que un objetivo real, vivo y atractivo no puede ser encontrado de inmediato y por medio de un proceso puramente intelectual. De todos modos, y a falta de uno mejor, nos decidimos por nombrarlo, no muy felizmente, así: "Yo quiero idealizar a Desdémona, renunciar a mi vida entera por ella".

Reflexionando acerca de este objetivo mayor, encontré que me ayudaba a hacer más intensa la escena entera, al igual que otras partes de mi papel. Sentía esto siempre que empezaba a delinear alguna acción dirigida a la meta final: la idealización de Desdémona. Todos los otros objetivos internos perdían su significación. Por ejemplo, tomando el primero: tratar de entender lo que Yago dice. ¿A qué esto? Ninguno lo sabe. ¿Para qué ello, cuando está perfectamente claro que Otelo está enamorado, que no piensa en nada más que en Desdémona, y que no quiere hablar de nada ni de nadie más? Por eso, toda pregunta, todo pensamiento de ella le es grato y necesario.

Tómese luego el segundo objetivo: *dolce far niente*. Ya no es necesario ni adecuado. Hablando de su amada, el Moro se ocupa de algo que para él es importante y vital, y otra vez por la razón de que quiere idealizarla.

Después del primer voto de Yago, imagino que Otelo rio: le era grato pensar que nada podía tocar su inmaculada divinidad, limpia y pura como el cristal. Esta convicción le pone en un *estado de ánimo gozoso* y alegre, y hace mayor aún su adoración por Desdémona. ¿Por qué? Por la misma razón de antes. Entendí mejor que nunca cómo los celos se apoderan gradualmente de Otelo, cuán imperceptiblemente su fe en su ideal se debilita, y cómo crece la comprensión en él, el admitir que tanta maldad y depravación, artera, de astucia de serpiente, puede ocultar y contener tan angelical apariencia.

—¿Dónde están ahora sus antiguos objetivos? —interrogó el Director.

—Han sido absorbidos por nuestro interés en el perdido ideal.

—¿Qué conclusión pueden ustedes sacar de este trabajo de hoy? —preguntó. Y luego procedió a dar respuesta a su

propia pregunta—. He hecho que los actores, al actuar esta escena entre Yago y Otelo sientan por sí mismos, práctica y realmente, el proceso mediante el cual los objetivos mayores absorben a los menores. Ahora Kostya y Paul saben también que la meta más distante les aleja de la que es cercana. Dejados a sí mismos, estos objetivos menores, más pequeños, pasan naturalmente a estar bajo la guía de la naturaleza y el subconsciente.

"Tal proceso es fácil de entender. Cuando un actor se entrega por sí mismo a la consecución de un objetivo mayor, lo hace por completo. En tales ocasiones, la naturaleza funciona libremente de acuerdo con sus propias necesidades y deseos. En otras palabras, Kostya y Paul saben ahora, por su propia experiencia, que la labor creativa de un actor, mientras está en escena, es realmente, ya sea en parte o enteramente, una expresión de su subconsciencia creadora.

El Director reflexionó un momento; luego añadió:

—Ustedes verán a estos objetivos mayores sufrir una transformación semejante a la que experimentan los menores, cuando el super-objetivo invalida a todos ellos. Toman su sitio como pasos que conducen a una finalidad última, a una meta que los reúne y contiene a todos; pasos que serán, en mucho, tomados subconscientemente.

"La línea eje o línea intermedia principal de acción está hecha, como ya saben, de una serie de objetivos mayores. Y si ustedes pueden darse cuenta de cuántos objetivos menores, transformados en acciones subconscientes, contienen aquéllos, consideren entonces la amplitud de las actividades subconscientes que desembocan y concurren en la línea eje de acción según se extiende a través de toda la obra, dándole un poder estimulante para influir, indirectamente, en nuestro subconsciente.

5

—La fuerza creadora de la *línea eje de acción* está en razón directa del poder de atracción del super-objetivo. Esto no sólo da un lugar de importancia esencial al super-objetivo en nuestra labor, sino que también nos obliga a consagrar una particular atención a su calidad.

"Hay muchos *experimentados directores* que pueden definir su super-objetivo prontamente, sin más, porque ellos *saben su juego* y son *viejos lobos* en él. Pero estos directores no nos son útiles.

"Hay otros, directores y dramaturgos, que extraen un tema

principal puramente intelectual. Ello será muy inteligente y correcto, pero carecerá de encanto y atractivo para el actor. Puede servir como guía, pero no como una fuerza de creación.

"Para determinar la clase de super-objetivo estimulante que necesitamos para despertar a nuestra naturaleza interior, propondré un cierto número de preguntas y responderé a ellas.

"¿Podemos emplear un super-objetivo que no es el debido desde el punto de vista del autor, y sin embargo es atrayente para nosotros, los actores?

"No. Eso, además de inútil, es peligroso. No hará otra cosa que desviar a los actores de sus partes y de la obra misma.

"¿Podemos emplear un tema principal puramente *intelectual*? No, nunca un producto seco de la pura razón. Y sin embargo, un super-objetivo consciente, que derive de un pensamiento interesante y creativo, es esencial.

"¿Y qué decir de un objetivo *emocional*? Que es absolutamente necesario para nosotros, tanto como lo son el sol y el aire.

"¿Y de un objetivo basado en *voluntad* que lleva consigo y envuelve por entero nuestro ser físico y espiritual? Que es necesario.

"¿Qué puede decirse de un super-objetivo que llama a nuestra imaginación creadora, que absorbe nuestra atención por completo, satisface nuestro sentido de la verdad, nuestra fe, y todos los elementos de nuestro ánimo y disposición interna? Un tema tal, que pone así en acción nuestras fuerzas motrices internas, es para los actores sustento alimento y bebida.

"En consecuencia, lo que necesitamos es *un super-objetivo que esté en armonía con las intenciones del dramaturgo y que al mismo tiempo despierte una resonancia, una respuesta en el alma del actor. Esto significa que hay que buscarle no sólo en la obra, sino también en los actores mismos.*

"Es más: el mismo tema, en la misma parte, puesto por todos los actores que lo interpretan, traerá una diferente expresión de cada uno de ellos. Tomen cualquiera objetivo perfectamente sencillo, realista, tal como: "Yo deseo hacerme rico". Piensen en la variedad de motivos ingeniosos, métodos y conceptos que pueden ustedes poner en la idea de la riqueza y su logro. Hay mucho, demasiado, de individual en un problema así, y que no puede someterse a un análisis consciente. Tomen luego un super-objetivo más complicado, como aquel que contiene la raíz de un drama simbólico de Ibsen o una obra impresionista de Maeterlinck, y encontrarán ustedes que el elemento subconsciente en ellas es incomparablemente más profundo, más completo e individual.

"Todas estas reacciones individuales son de una gran sig-

nificación; dan vida y color a una obra. Sin ellas el tema principal sería frío, seco, inanimado. ¿Qué es lo que da ese imponderable, intangible encanto a un tema, que contagia a todos los actores que interpretan una y la misma parte? En mucho, es algo que no podemos analizar, que nace y surge del subconsciente, con el cual debe estar en estrecha relación.

Vanya estaba, otra vez, apenado, y preguntó:

—¿Entonces, cómo podemos alcanzarlo?

—De la misma manera que hicieron ustedes cuando se trató de los *elementos:* llevándolos hasta el extremo último de su verdad y la sincera creencia en ellos, al punto mismo en que el subconsciente entra en función por sí mismo.

"Aquí también, de nuevo, deben ustedes hacer ese pequeño pero importante *agregado,* tal como hicieron cuando discutimos el desarrollo extremo de las funciones de los *elementos,* y luego cuando tratamos el punto de la línea intermedia de acción.

—No será muy fácil encontrar tal irresistible super-objetivo —opinó alguien.

—Es imposible hacerlo sin la preparación interna. La práctica común, no obstante, es del todo diferente. El Director se sienta en su estudio y repasa la obra. Casi desde el primer ensayo enuncia el tema principal a los actores. Ellos tratan de seguir su dirección. Algunos, por accidente, pueden alcanzar y compenetrarse con la esencia interior de la obra; otros, la abordarán de una manera externa y formal. Emplearán, primero, su tema para dar la debida dirección a su labor. Pero más adelante se olvidarán de él ignorándolo. Seguirán el trazado impuesto por la producción, el *asunto,* o la trama sin más que decir las líneas y ejecutar la acción mecánicamente.

"Naturalmente, un super-objetivo que conduce a tales resultados ha perdido todo su valor y significación. Un actor debe encontrar el tema principal por sí mismo. Si por alguna razón alguno le es dado por alguien más, él debe pasarlo, filtrarlo a través de su propio ser hasta que sus emociones propias sean afectadas por aquél.

"¿Es suficiente, para encontrar el tema principal, emplear nuestros acostumbrados métodos de psico-técnica para lograr un estado creativo interno apropiado, y añadir luego el toque extra que conduce a la región del subconsciente?

"A pesar del gran valor que he fijado a esa labor preparatoria, confieso que no pienso en que ni aun el estado creativo interno que aquella crea, baste para emprender la búsqueda del super-objetivo. Ustedes no pueden sondear alrededor para encontrarlo fuera de la obra misma. Así pues deben, aunque sea en grado mínimo, sentir y explorar la atmósfera de su existencia supuesta en la obra, y después volcar sus sentimientos

dentro de su ya preparado estado interior. Igual que la levadura fermenta, este sentido de vida en una obra llevará las facultades creadoras de ustedes a un punto de efervescencia.

—¿Y cómo introducir ese elemento de fermentación en nuestro estado creativo? —indagué, confundido—. ¿Cómo podemos hacer sentir, a nosotros mismos, la vida de la obra aun antes de haberla estudiado?

Grisha me apoyó.

—Desde luego —manifestó—, hay que estudiar la obra y su tema principal, primero.

—¿Sin ninguna preparación, en frío? —intervino el Director—. Les he explicado ya los resultados de ello, y he rechazado esa manera de abordar una obra o una parte.

"Mi objeción principal, de todos modos, es poner a un actor en una posición imposible. No debe, forzadamente, recurrir ni alimentarse de las ideas, conceptos, recuerdos emocionales o sentimientos de otros. Cada quien tiene que vivir a través de sus propias experiencias; y es importante que éstas sean individuales respecto a él y análogas a aquéllas del personaje que encarna. Un actor no puede ser puesto a engordar como si fuera un lechón. Es su propio apetito el que debe excitarse; y cuando éste despierta ya pedirá él el material que necesita, sencillamente. Entonces absorberá lo que se le da, y lo asimilará haciéndolo suyo. La labor del Director es hacer que el actor pida y cuidar de los detalles que darán vida a su parte. El los necesitará para el logro de sus reales objetivos.

"Además, cualquiera información o material que no necesite de inmediato para perseguir sus finalidades, solamente le producirá desorden y confusión mental, interfiriendo su tarea. Debe tener cuidado de evitar esto, especialmente durante el período inicial de creación.

—¿Entonces, qué podemos hacer?

—Sí —apoyó Grisha secundando a Vanya—. ¡Usted nos dice que no podemos estudiar la obra, y no obstante debemos saberla!

—Una vez más tengo que recordarles que la labor que estamos discutiendo se basa en la creación de líneas constituídas por pequeños y accesibles objetivos físicos, pequeñas verdades, creencia en ellas, las cuales se toman de la obra misma y son las que le dan una atmósfera viva.

"Antes de que ustedes hayan hecho un estudio detallado de la obra o de su parte, ejecuten alguna pequeña acción —no me importa qué tan pequeña y ligera sea —que hagan con sinceridad y verdad.

"Digamos que uno de los personajes de la obra tiene que entrar en una habitación. ¿Puede usted entrar en una habitación? —preguntó Tortsov.

—Sí puedo —contestó Vanya al momento.

—Muy bien. Hágalo entonces. Pero déjeme asegurarle que usted no puede hacerlo hasta saber quién es usted, de dónde viene, en qué cuarto entra, quién vive en la casa, y otras muchas circunstancias dadas que tienen que influir en su acción. El llenar todas ellas para que pueda usted entrar en la habitación como debe, le obligará a aprender algo acerca de la vida de la obra.

"Además, el actor tiene que trabajar estas suposiciones por sí mismo y darles su propia interpretación. Si el Director trata de forzarlas en él el resultado es violento. Según mi propio proceder esto no puede pasar, porque el actor pide al director lo que necesita según lo necesita. Esta es una condición importante para la creación libre e individual.

"Un artista debe tener pleno uso de su propio material humano y espiritual, porque éste es el solo elemento del cual él puede dar forma a un alma viva para la parte que hace. Aun si su contribución es pequeña o mínima, es la mejor, porque le es propia.

"Supóngase, según se desarrolla la trama, que cuando entra a la habitación, se encuentra allí con un acreedor, y usted está muy atrasado en el pago de su adeudo con él. ¿Qué haría?

—No sé —exclamó Vanya.

—Tiene que saberlo, de otro modo no puede actuar su parte. Dirá nada más sus líneas mecánicamente y actuará una ficción en lugar de hacerlo con verdad. Debe usted colocarse a sí mismo en una situación análoga a la de su personaje. Si es necesario, añadirá nuevas suposiciones. Trate de recordar cuándo usted mismo estuvo en una situación semejante, y lo que hizo; y si nunca lo estuvo, cree una situación imaginaria. A veces, usted puede vivir más intensamente en su imaginación que en la vida real. Si usted hace todos sus preparativos para su trabajo de una manera humana y real, no mecánicamente, si es lógico y coherente en sus propósitos y acciones, y si usted considera todas las condiciones que acompañan la vida de su parte, no dudo por un momento que sabrá precisamente cómo actuar. Compare entonces lo que usted haya decidido con la trama misma de la obra, y sentirá, en mayor o menor grado, una cierta relación de afinidad con ella. Y llegará a sentir que, dadas las circunstancias, las opiniones, la posición social del personaje que está haciendo, no podrá menos que actuar como él.

"A esta estrecha relación, a esta dependencia respecto a su parte, la llamamos percepción de sí mismo en la parte, y de la parte en sí o en usted mismo.

"Suponga que recorre toda la obra, todas sus escenas, sus

fragmentos y objetivos, y que encuentra las acciones debidas y se acostumbra a sí mismo a ejecutarlas de principio a fin. Entonces habrá usted establecido una forma externa de acción, a la que llamamos la *vida física de una parte*. ¿A quién pertenecen estas acciones, a usted o a la parte?

—A mí, desde luego —dijo Vanya.

—El aspecto físico es suyo, y las acciones también. Pero los objetivos, su base interna y su secuencia, todas las circunstancias dadas, son mutuos. ¿Dónde es que usted los deja y dónde empieza su parte?

—Eso es imposible de decirse —contestó Vanya, perplejo.

—Todo lo que usted tiene que recordar es que las acciones que ha elaborado no son simplemente externas. Se basan en sentimientos internos, están reforzadas por su creencia en ellas. Dentro de usted mismo, paralela a la línea de acciones físicas, lleva una línea ininterrumpida de emociones, limítrofe y tendiente al subconsciente. Usted no puede seguir la línea de acción externa, sincera y directamente, sin tener las correspondientes emociones.

Vanya hizo un gesto de desaliento.

—Veo que su cabeza está yéndosele ya. Esa es buena señal, porque demuestra hasta qué punto su papel ha llegado a penetrar en su propio ser que no puede decir dónde trazar la línea entre usted mismo y su parte. Porque de tal estado, usted se sentirá más cerca de su parte que nunca.

"Si usted sigue toda una obra de esta manera, tendrá un concepto verdadero de la vida interna de la misma. Aun cuando esa vida esté aún en embrión, es vida. Es más, usted puede hacer hablar a su personaje por su propia persona. Esto es de la mayor importancia conforme usted desarrolla su trabajo sistemáticamente y en detalle. Todo lo que usted añada y provenga de una fuente interior, encontrará su lugar adecuado. Por lo tanto, debe imponerse, a sí mismo, el tomar y posesionarse de un nuevo papel en concreto, tal como si ese fuera su vida propia. Cuando usted sienta esa relación real hacia su parte, será capaz de volcar sentimientos en su estado de creación interno, el cual colinda con el subconsciente, y empezar con animosa decisión el estudio de la obra y su tema principal.

"Ahora se darán cuenta de cuán larga y ardua tarea es encontrar un amplio y profundo, estimulante super-objetivo, y una línea eje de acción capaz de conducirles al umbral del subconsciente y hacerles penetrar hasta sus fondos. También comprenden ahora lo importante que es, durante su búsqueda, percibir lo que el autor de la obra pensaba y encontrar en ustedes mismos correspondencia a ello.

"¡Cuántos temas deben ser rechazados para poder desa-

rrollar otros! ¡Cuántas veces debemos apuntar y disparar antes de acertar en el blanco!

"Todo verdadero artista debe tener por mira, mientras está en escena, el centrar por entero su concentración creadora precisamente en el super-objetivo y en la línea eje de acción tomados en su más amplio y profundo significado. Si estos son los correctos, todo el resto vendrá, se realizará de modo subconsciente y milagroso, por obra de la naturaleza misma. Esto sucederá a condición de que el actor recree cada vez, renueve su labor cuantas veces repita su parte con sinceridad, verdad y rectitud. Y es sólo bajo esa condición como liberará su arte de la actuación mecánica y estereotipada, de los *trucos* y de todas las formas de artificialidad. Si cumple con esto, tendrá vida verdadera y gente viva a su alrededor en escena, y un arte vivo, purificado ya de todos los elementos que lo adulteran y degradan.

6

—¡Vayamos aún más lejos! —exclamó el Director al empezar la lección—. Imaginen un ARTISTA IDEAL que ha decidido consagrarse a un único y gran propósito en su vida: entretener y educar al público mediante una forma de arte elevado, poner de manifiesto las escondidas bellezas espirituales de las obras de los poetas geniales. Dará una interpretación nueva a partes y obras ya famosas, por modos adecuados, para evidenciar sus más esenciales calidades. La vida entera de este artista será consagrada a esta misión altamente cultural.

"Otro tipo de artista podrá hacer uso de su éxito personal para comunicar a las masas sus propias ideas y sentimientos. Los grandes pueden tener una gran variedad de elevados propósitos.

"En sus varios casos, el super-objetivo de una producción cualquiera será meramente un paso en el cumplimiento de un propósito importante y vital, al cual llamaremos un *objetivo supremo*, y a su ejecución la *suprema línea eje de acción*.

"Para ilustrar lo que quiero decir con esto, les contaré un incidente de mi propia vida:

"Hace ya mucho tiempo, en una ocasión, estando nuestra compañía de jira en San Petersburgo, me quedé hasta tarde en el teatro a causa de un desafortunado ensayo mal preparado. Estaba yo molesto por la actitud de algunos de mis compañeros. Cansado y disgustado, me retiré. De pronto me encontré en medio de una gran cantidad de gente en la plaza delante del teatro. Ardían allí fogatas, y la gente se sentaba en bancos

entre los prados, sobre la nieve, medio dormidos, algunos de ellos arrebujados en una especie de tienda o pabellón que les protegía del frío y del viento. Aquella cantidad extraordinaria de gente —eran tal vez miles— esperaba a que abrieran las taquillas a la mañana siguiente:

"Quedé profundamente conmovido. Para apreciar lo que aquella gente hacía, tuve que preguntarme a mí mismo: "¿Qué suceso, qué perspectiva magnífica, qué asombroso fenómeno o qué genio mundialmente famoso me incitaría y me haría temblar de frío noche tras noche, particularmente cuando este sacrificio no me daría siquiera el ambicionado boleto de pase, sino simplemente un cupón, el derecho a tener un lugar en la cola y aguardar la oportunidad de obtener una butaca, un asiento en el teatro?" ...No pude contestar la pregunta porque no pude tampoco encontrar ningún suceso que me pudiera persuadir a arriesgar mi salud, quizás la vida, por sí mismo. ¡Piensen, entonces, en lo que el teatro significa para esa gente! Debemos tener una profunda conciencia de eso. Qué honor y satisfacción para nosotros el poder llevar tanta y tan grande felicidad a millares de gentes. Instantáneamente me sentí dominado por el deseo de proponerme una meta, una mira suprema, a mí mismo, la realización de aquello que constituyera una suprema línea central de acción y en la que todos los objetivos menores fueran absorbidos.

"El peligro estaría en dejar que la atención de uno se concentrara más de lo debido en algún pequeño problema personal.

"¿Qué pasaría entonces?

"Lo mismo que ocurre a un niño cuando ata un peso al extremo de una cuerda y lo arrolla en un palo haciendo molinete en el aire. Mientras más cordel arrolle, éste se acorta y también el círculo que describe es más pequeño. Finalmente, el peso golpea al palo. Pero supongan que otro niño mete otro palo, el suyo, dentro de la órbita del peso del primero; esto causará que el cordel se arrolle en este segundo palo, estropeando el juego del primer niño.

"Nosotros los actores tenemos la tendencia a dejarnos llevar y desviar de la misma manera, a poner nuestra energía y esfuerzo en problemas que están aparte de nuestro principal propósito. Esto, por supuesto, es peligroso, y tiene una perjudicial influencia en nuestra labor.

7

Durante todas estas últimas lecciones me sentí más bien desalentado al oír tanto razonamiento acerca del subconsciente. El

subconsciente es inspiración. ¿Cómo, entonces, *razonar* sobre él? Era aún más violento para mí estar obligado a constituirlo así, valiéndome de pequeños fragmentos, de pedazos y migajas. Fui pues a ver al Director a exponerle lo que pensaba.

—¿Qué le hace a usted creer —me dijo— que el subconsciente pertenece por entero a la inspiración? Sin detenerse a pensar, dígame al instante algún substantivo, ¡nombre algo!

Se volvió inesperadamente a Vanya, quien respondió:

—Una flecha.

—¿Y por qué una flecha o un dardo, y no una mesa, que tiene usted enfrente, o un candil, que cuelga sobre su cabeza?

—No sé —contestó Vanya.

—Ni yo tampoco —dijo Tortsov—. Es más, yo sé que ninguno lo sabe. Solamente su subconsciente puede decir por qué ese objeto en particular surgió tomando el primer plano de su mente.

Hizo entonces otra pregunta a Vanya:

—¿En qué piensa ahora, y qué siente usted?

—¿Yo? —Vanya vaciló, se pasó los dedos por entre el cabello, se levantó de pronto y luego se sentó, frotó sus muñecas en las rodillas, levantó del suelo un pedazo de papel y lo dobló, todo esto mientras preparaba su respuesta.

Tortsov rio de buena gana.

—Déjeme verle repetir *conscientemente* cada uno de los pequeños movimientos que acaba de hacer antes de estar listo para responder a mi pregunta. Sólo su subconsciente podría resolver el embrollo y decir por qué hizo usted toda esa serie de movimientos y ademanes.

Entonces se volvió otra vez a mí, y preguntó:

—¿Se dio usted cuenta de cómo todo lo que Vanya hizo era carente de inspiración y no obstante contenía mucho de subconsciente? Así, también, lo encontrará en algún grado en el acto más sencillo, en el más simple deseo o problema, o sentimiento, pensamiento, comunicación o adaptación que haga. Vivimos de ordinario en estrecha relación con él. Lo encontramos en cada paso que damos. Por desgracia no podemos adaptar todos estos momentos de subconsciencia a nuestros usos y costumbres, y también son pocos, los menos de ellos, donde los necesitamos más: cuando estamos en escena. Traten tan sólo de encontrar alguno en una aparatosa, trillada producción. No habrá nada en ella como no sean rígidos y gastados hábitos establecidos, firmes, conscientes y mecánicos.

—Pero los actos mecánicos ¿son principalmente subconscientes? —insistió Grisha.

—Sí, pero no de la clase de subconsciencia de que estamos tratando —replicó Tortsov—. Necesitamos de una subconsciencia humana y creadora, y el lugar para buscarla es, sobre todo,

un objetivo activo y estimulante y su consiguiente línea eje de acción. Allí la conciencia y la subconsciencia están sutil y maravillosamente entremezcladas. Cuando un actor está por completo absorbido por un objetivo profundamente estimulante, tal que él entrega su ser entero, apasionadamente, a su ejecución, alcanza el estado que llamamos *inspiración*. En éste, casi todo lo que aquél hace es subconsciente y no se da cuenta en conciencia de cómo realiza su propósito.

"Así, ya ven ustedes que estos períodos de subconsciencia están esparcidos a lo largo de nuestras vidas. Nuestro problema es remover, eliminar cualquiera cosa que se interfiera con ellos y fortalecer cualesquiera otros elementos que faciliten su funcionamiento.

Nuestra lección fue corta hoy en vista de que el Director tenía que actuar en una función por la noche.

8

—Hagamos ahora una confrontación —propuso el Director al entrar en la clase hoy, para nuestra última lección.

"Después de casi un año de trabajo, cada uno de ustedes debe haberse formado un concepto definido del proceso dramático de creación. Tratemos de comparar ese concepto, esa idea, con la que ustedes traían cuando llegaron aquí.

"María: ¿se acuerda usted de su búsqueda de un broche prendido entre los pliegues de la cortina, aquí, cuando supusimos que su permanencia en la escuela dependía de encontrar aquél? ¿Puede usted hacer memoria de cuán afanosamente lo intentaba, de cómo corría por el escenario y pretendía actuar una escena de desesperación, y cómo gozó usted haciéndola? ¿Esa clase de actuación la dejaría satisfecha ahora?

María pensó por un momento, y luego una sonrisa juguetona apareció en su cara. Por último, meneó la cabeza, evidentemente divertida por el recuerdo de su antigua y candorosa manera de actuar.

—¿Ve usted? Ahora se ríe. ¿Y por qué? Porque usted actuaba entonces *en general*, tratando de alcanzar su meta por medio de una embestida directa y violenta. No hay pues que sorprenderse de que lo único que lograba era dar una imagen externa y errónea de los sentimientos del personaje que encarnaba.

"Recuerde ahora lo que experimentó cuando más tarde actuó usted la escena con el niño abandonado, y se encontró a sí misma arrullando un bebé ya muerto. Entonces dígame: ¿cuando usted contrasta su disposición de ánimo interno en esa

escena con su exageración anterior, está satisfecha con lo que ha aprendido aquí durante su curso?

María reflexionó: su expresión fue al principio seria y después sombría; hubo en sus ojos una mirada de terror por un instante, pero luego movió la cabeza afirmativamente.

—Ahora usted no ríe ya —hizo hincapié Tortsov—. En verdad, el solo recuerdo de aquella escena casi hizo brotar las lágrimas de sus ojos. ¿Por qué? Porque al crear esa escena siguió usted un camino completamente diferente. No realizó un asalto directo sobre los sentimientos de los espectadores. No. Usted plantó la semilla, y la dejó germinar: siguió las leyes de la naturaleza creadora.

"Pero tiene que saber cómo producir ese estado dramático. La técnica sola no puede crear una imagen en la cual pueda creer y a la que tanto usted como los espectadores puedan entregarse completamente. Así, ahora se da usted cuenta de que la creación no es un truco de técnica. No sólo es una representación esquemática de imágenes y pasiones, como usted solía pensar.

"*Nuestro tipo de creación es la concepción y nacimiento de un nuevo ser: la persona en la parte. Es un acto natural semejante al nacimiento de un ser humano.*

"Si usted sigue cada una de las cosas que ocurren en el alma de un actor durante el período en que está viviendo dentro de su parte, admitirá mi comparación como justa. Cada imagen artística y dramática creada en escena, es única y no puede repetirse, igual que sucede en la naturaleza.

"Y como con los seres humanos, hay una etapa embrionaria análoga.

"En el proceso creativo hay el padre, que es el autor de la obra; la madre: el actor en cuyo interior se gesta la parte, y el hijo: el rol que va a nacer.

"Existe el período inicial anterior: cuando el actor entra primero en conocimiento de su parte. Luego la relación se vuelve más íntima, y vienen conflictos, reconciliaciones, la unión y la concepción.

"En todo esto el Director ayuda y asiste al proceso, como una especie de casamentero.

"Los actores, en este período, son influenciados por sus partes, que afectan su vida diaria. Incidentalmente el período de gestación de una parte es, cuando menos, igual en duración al de un ser humano, y a menudo considerablemente mayor. Si ustedes analizan este proceso, quedarán convencidos de que la naturaleza orgánica se gobierna por leyes, ya sea que esté creando un fenómeno nuevo biológica o imaginativamente.

"Ustedes pueden desviarse del camino, extraviarse, sólo que no comprendan esta verdad: si ustedes no tienen confianza en la naturaleza, si tratan de discurrir *nuevos principios, bases nuevas,* un *arte nuevo.* Las leyes de la naturaleza lo comprenden todo y obligan, sin excepción, en todo. Y ¡ay de aquéllos que las infringen!

FIN

Donado a: UNEARTE
por Tobías Hinper

Notas del Traductor

1.—Personaje de "El convidado de piedra", de Pushkin, que se dice también hacía Stanislavski.

2.—El señor Fernando Wagner, Profesor de Técnica de la Escuela de Arte Dramático del I.N.B.A. (Instituto Nacional de Bellas Artes de México) y director teatral, se sirve de esta cita de Salvini para exponer un criterio adverso al sistema de Stanislavski en su obra "Técnica teatral".

3.—Esta antigua "paradoja" es en realidad anterior a su expositor y su época, tan antigua como el arte mismo, como la expresión y la interpretación artística: es el viejo conflicto de la razón y el sentimiento. Las consideraciones de Stanislavski en este punto son por demás brillantes y justas.

4.—"Brand" ocupa con "Peer Gynt" y "Emperador y Galileo" (además de la "Liga de la Juventud") la segunda época —1866 a 1873—, la más significativa, en la producción de Ibsen.

5.—Una de las más celebradas obras de Nicolás Gogol (1809—1852), quien fue exponente máximo de la vida rural y campesina rusa. "El Inspector General" que data de 1836, no es la comedia satírica brillante sino que se acomoda más particularmente al "grotesco".

6.—En la nota 4 aludimos a Ibsen y a su esclarecido "Brand".

7.—Es necesario leer y aun releer las confesiones, documento vivo de Stanislavski, para apreciar el valor de su experiencia y su investigación, de su aportación al arte teatral.

8.—Gerhart Hauptmann (1862—1946) escribió el drama —¿simbolista?— de referencia, también llamado "La Asunción de Hannele", en 1893, un año después de haber presentado

"Los Tejedores de Silesia", drama de enorme proyección social.

9.—La escena citada en el texto, el momento, mejor dicho, marca la culminación de la tragedia del legendario rey tebano vencedor de la Esfinge.

10.—No es extraño que apenas nadie escape a tratar de Hamlet, a responder a su inevitable y permanente poder de atracción, que ejerce por igual sobre el profesional del teatro en cualquiera de los aspectos, como en el hombre de estudio, el erudito comentarista, el teórico como el práctico.

11.—Stanislavski y Gorki, uno y otro, son precursores, a la verdad, respecto a la revolución de octubre y sus consecuencias; precursores de lo revolucionario en lo artístico y social.

12.—Estrenada en 1900, "La Gaviota" de Chéjov (1860—1904) hizo que sus alas fuesen tomadas como emblema del Teatro de Arte de Moscú, obra de Constantin Stanislavski.

13.—Esta notable comedia de Alejandro Griboiedov es históricamente interesante porque su héroe expresa el liberalismo de la joven generación que alcanzó su clímax pocos años más tarde en la insurrección militar contra el zar Nicolás I.

14.—Este bello cuento ingenuo y fantástico, espiritualmente poético, hizo decir a la crítica favorable: "el encanto de la pieza, la brillantez de la leyenda, fue representada por Stanislavski con maestría tal como sólo él es capaz de hacerlo. Stanislavski ha hecho un milagro".

15.—De Beaumarchais, autor genial de la obra citada en el texto, ha dicho Firmin Gémier: "Si Moliere es la sociabilidad, Corneille es el heroísmo, Racine la sensibilidad, Beaumarchais la igualdad".

16.—Boleslavski hace en su cuarta lección ("caracterización") de la escena primera del acto tercero: Hamlet y Ofelia, ejemplo definitivo de aplicación de la técnica de la emoción, la intuición y el sentimiento, de la línea stanislavskiana.

17.—Agarre: el vocablo *grasp* en inglés ciertamente es usual y frecuente con el significado de poder de posesión. En el diccionario figura "agarro" como substantivo, en sentido físico o no, y también, de captación. No obstante nos atenemos al significado que le da el propio Tortsov: "aquello que el bull-dog tiene en la mandíbula".

18.—"Sus obras —escribió Sainte Beuve refiriéndose a Moliére— están siempre en acción; más que escribirlas se diría que las representa"; que hizo de ellas su vida y su muerte. Así, Moliere muere haciendo su comedia bufa, "El Enfermo Imaginario", en la que el poeta lleva a escena la agonía como objeto de irrisión.

19.—Mediante ese conjunto de carteles, con sugestivos y prometedores lemas, Tortsov Stanislavski anticipa la tabla de materias de la parte segunda y continuación de la exposición del Sistema, denominada "Conformando un Personaje".

ESTA EDICION DE 2 000 EJEMPLARES SE TERMINO
DE IMPRIMIR EL 23 DE DICIEMBRE DE 1987 EN LOS
TALLERES DE IMPRESORA PUBLIMEX, S. A.
CALZADA SAN LORENZO 279 LOCAL 32
09900 MEXICO, D. F.

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
UNEARTE
BIBLIOTECA

UN ACTOR SE PREPARA

Constantin Stanislavski

Hasta la fecha no se ha hecho cabal justicia a CONSTANTIN STANISLAVSKI como difusor del teatro, entendido éste no sólo como obra recreativa, sino como una manifestación estética que requiere, para su disfrute pleno, de ser investigada y experimentada. Es en este aspecto en el que se adentra UN ACTOR SE PREPARA; sin embargo, el libro tiene, quizá como más valiosa característica, su práctica sencillez.

Es, por supuesto, una forma, un camino desbrozado por el ambular en el teatro desde hace más de 50 años, lo que da a la obra su mayor significación, independientemente de la agudeza crítica con que observa y analiza todos y cada uno de los elementos que intervienen en la conformación de la obra teatral, enfatizando la trascendencia que tienen los hechos externos en la elaboración sicológica del individuo, y que después se vierten al público y devienen un medio de comunicación de lo interior individual a lo interior colectivo.

Empero, no ofrece principios generales sobre el arte teatral; va más allá: ejemplifica con elementos prácticos que pueden encontrarse en cualquier latitud, dentro de todas las idiosincrasias y que son fácilmente adaptables a las necesidades actorales y temperamentales de los actores de cualquier origen.

Es este un sólido apoyo de la técnica teatral y un valioso aporte a la cultura y, evidentemente, permitirá una mejor y más próxima maduración de la conciencia teatral, no sólo de los intérpretes sino de los espectadores.

Además, coadyuva a conocer un tanto a Stanislavski, del que muchos han oído y del que se habla con un impulso esnob totalmente ayuno de contenido verídico; y lo más trascendente, servirá para determinar las íntimas correlaciones que se crean entre el autor, el actor y el público, estableciendo, así, una invaluable corriente de comunicación estética.

EDITORIAL DIANA VENEZOLANA C.A.
PVP Bs
Bs 265. 0